CUADERNOS HISPANOAMERICANOS





CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

348

DIRECCIÓN, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Ciudad Universitaria

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 348 (JUNIO 1979)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: Castañón

ARTE Y PENSAMIENTO

LO «ROMANCESCO», LA NOVELA Y EL TEATRO ROMANTICO

La presencia de ciertos elementos *«romancescos»* o novelísticos en otros géneros literarios durante el siglo XVIII da pie para que sigamos reflexionando sobre los antecedentes españoles del término *romántico* y la génesis del romanticismo (1). Al referirme a la tendencia novelística de los géneros no novelísticos durante el setecientos, pienso, sobre todo, en el teatro y en obras como *El precipitado* (1773), de Cándido María Trigueros, cuyo argumento no sólo recuerda la complicación novelesca de las viejas fábulas milesias, lo mismo que la definición aureosecular de *novela* como historia fabulosa de sucesos extraordinarios, sino que a la vez apunta a otra tendencia «romancesca» más directamente relacionada con la cuestión que me he propuesto aclarar aquí: en la referida pieza de Trigueros, de ambientación parcialmente oriental, después de un naufragio se produce una confusión absoluta sobre la identidad de la única sobreviviente de dos primas, lo cual lleva en años posteriores a la horrible posibilidad del incesto, y a su vez casi al suicidio del novio (¿primo o hermano?) de la joven, el cual, por añadidura, se siente aborrecido del universo entero.

A la vista de semejantes obras dieciochescas, resulta iluminativo reexaminar cierta teoría decimonónica sobre la génesis del romanticismo, la cual es, sin duda, más importante de lo que pudiera parecer por el hecho de que los historiadores del romanticismo y el término *romántico* no han solido mencionarla, sino muy de pasada: me refiero

---

(1) Sobre dicho término, véase el valioso artículo de Donald L. Shaw «Spain / Romántico - Romanticismo - Romancesco - Romanesco - Romancista - Romántico», en *«Romantic» and Its Cognates / The European History of a Word*, ed. Hans Eichner, Manchester, 1972, pp. 341-371. También están relacionadas con el tema que desarrollo aquí las siguientes publicaciones mías: 1) «Sobre el nombre español del dolor romántico», en *Insula*, núm. 264, noviembre 1968, pp. 1, 4-5 (o en mi libro *El rapto de la mente*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, pp. 123-137); 2) «Enlightenment Philosophy and the Emergence of Spanish Romanticism», en *The Ibero-American Enlightenment*, Urbana, University of Illinois Press, 197, pp. 111-140; 3) «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español», en *Hispanic Review*, t. XLI, 1973, pp. 669-692, y 4) *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Madrid, Editorial Gredos, 1974. Consúltese a la vez el importante libro de mi antigua alumna Joan Lynne Pataky-Kosove, *The «Comedia Lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, Londres, Tamesis Books Limited, 1978.

a la noción, expresada por la crítica ochocentista, de que la técnica romántica se forma por las repetidas incursiones de lo novelístico en otros géneros literarios, señaladamente el teatro.

Después de aludir al uso de los adjetivos inglés y francés, *romantic* y *romantique*, en la centuria anterior, Alberto Lista llega a la siguiente conclusión en el primero de sus conocidos artículos sobre el romanticismo: «He aquí cuanto hemos podido averiguar acerca del origen de la voz *romanticismo*. Según él, sólo puede significar una clase de literatura, cuyas producciones se semejen en plan, estilo y adornos al género novelesco» (2). Bien es verdad que en la misma página Lista modifica un poco tal afirmación escribiendo: «fuerza es confesar que sus secuaces comprenden bajo esta voz algo más que la simple imitación del género novelesco». Más aún así, no cabe duda de que la aproximación a lo novelístico es, en el concepto de Lista y sus contemporáneos, un factor imprescindible de la evolución de lo romántico.

En efecto: diez años más tarde, en un artículo titulado «El romanticismo» (1854), en la *Revista Española de Ambos Mundos*, un crítico más joven, Jerónimo Borao, al emprender «el examen franco y completo del romanticismo», descubre lo esencial de ese movimiento en el acercamiento de los otros géneros a la novela: «Su etimología nos indica el punto de donde viene: *romanesco, romancesco* y *romántico* expresan todo lo que se parece a la novela, lo que afecta de un modo enérgico a la imaginación, lo que se aparta por su naturaleza de las impresiones vulgares a costa a veces de la verosimilitud, lo que ofrece sentimientos excéntricos, rasgos puntillosos, personajes demasiado audaces o comprometidos. En este sentido dice Moratín de la *Comedia salvaje* (su autor, J. Romero Cepeda), que es una obra romancesca, y Villemain dice lo propio de algún personaje de Destouches y de la manera general de La Chaussée. No se tiene con esto la idea completa del romanticismo, pero sí lo principal de ella; y hoy se entiende bajo tal nombre la escuela literaria que, emancipada de algunas reglas de composición y estilo, se presenta en contraste con la forma usual de escribir, denominada clasicismo» (3). Peers cita este mismo pasaje en un artículo de hace cuarenta años (4), pero sin percibir su verdadero sentido; y aunque influyen de un modo más decisivo en la formación del romanticismo en todos los géneros las causas profundas que he examinado en mi ensayo «Enlightenment Philosophy

(2) Alberto Lista: *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, Editores, 1844, t. II, p. 35.

(3) En Ricardo Navas Ruiz, ed., *El romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1971, pp. 155-156. La observación de Moratín aludida por Borao puede consultarse en los *Orígenes del teatro español*, en Biblioteca de Autores Españoles, t. II, p. 221a.

(4) E. Allison Peers: «The Term *Romanticism* in Spain», *Revue Hispanique*, t. LXXXI, 1933, 2.ª parte, p. 418.

and the Emergence of Spanish Romanticism» (5), no hay que descartar el importante influjo de la «novelización» como causa secundaria, especialmente en lo que respecta al teatro.

Por lo contrario, causa sorpresa que Borao haya podido explicar tantas características familiares del romanticismo por su parentesco histórico con el género novelístico. Después de tal explicación, incluso parecen más justo el término *romántico* y sus antecedentes. Veremos que es a la vez significativo que Borao use todavía el adjetivo anticuado *romancesco* al parafrasear a Moratín, y que mencione a dramaturgos como Destouches y La Chaussée, que inauguraron la comedia lacrimosa en Francia. Es más: según también veremos, la «emancipación» del teatro romántico de las reglas clásicas puede explicarse en parte por su relación con ese género de extensas narraciones fingidas en prosa que hasta muy entrada la época romántica era conocido con la mayor propiedad lingüística y literaria como el del *romance*, término que alternaba con *novela* en todos los sentidos que tenía esta voz. Procuremos ahora reconstruir la trayectoria histórica que lleva a Borao a formular sus reflexiones críticas de 1854.

Con la documentación contenida en el presente artículo, se sostendrá una vez más, creo yo, la exactitud de mi opinión de que el romanticismo español no tiene en el fondo nada de exagerada o superficial imitación tardía de lo extranjero, y que esto es así en parte, como he dicho tantas veces, porque tiene su propio, largo y pausado desarrollo desde 1770 más o menos. Pues, pese a los prejuicios de xenófobos españoles y detractores extranjeros, la mutua influencia literaria entre un país y otro dentro de la comunidad occidental no imposibilita que se acuse en cada uno de ellos lo que, por nombre no muy exacto, suele llamarse desarrollo independiente. Manifestación obvia de la confusión creada por quienes no quieren comprender el delicado equilibrio entre independencia e influencia que presidió los orígenes de la literatura romántica española, es la equivocada interpretación del término *romance* en conexión con el prerromanticismo y el romanticismo; y hace falta aclarar nuestras nociones sobre este sustantivo antes de pasar a la ya anunciada pesquisa histórica relativa a lo novelístico en el teatro.

El espantadizo Gómez Hermosilla, que ve un barbarismo tras cada vocablo, se cree obligado a prevenir que llamará siempre novelas a las que «algunos de los nuestros con un imperdonable galicismo han llamado también *romances*» (6). No obstante, el sustantivo *romance*

(5) Aunque con intención algo diferente, esencialmente las mismas ideas se hallan expuestas en las páginas 94-146 de mi ya mencionado libro sobre Cadalso.

(6) Josef Gómez Hermosilla: *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real, 1826, t. II, p. 80. El subrayado es de Hermosilla.

en el sentido de novela, según lo utiliza, por ejemplo, en 1781 el duque de Almodóvar —«Nuestro *Don Quijote* es un romance» (7)—, no es en modo alguno un galicismo, sino que constituye una auténtica acepción castellana arcaica que se resucita, junto con otras muchas voces antiguas, merced al nuevo interés en la literatura antigua de Castilla, estimulado por eruditos setecentistas como Martín Sarmiento, el marqués de Valdeflores y Tomás Antonio Sánchez. Así se entiende que en la centuria siguiente esta voz sufra la misma suerte que ciertos arcaísmos castellanos empleados con finalidad artística por el poeta Meléndez Valdés, pero que críticos galófobos como Gómez Hermosilla y Manuel de la Revilla toman por préstamos impropios tomados del francés. No está menos equivocado que Hermosilla Joan Corominas al afirmar, en su *Diccionario etimológico de la lengua castellana,* que *romance* en «la acepción novela... es anglicismo grosero e inadmisible».

En un reciente artículo léxico, Miguel Garci-Gómez documenta las acepciones que *romance* tiene como término literario antes de llegar a especializarse, durante el siglo XVI, como designación de la forma poética todavía conocida por tal nombre (8). Con copiosos textos de época, Garci-Gómez demuestra que *romance* significaba una composición de considerable extensión, destinada a un público poco letrado, primero en verso con los escritores del mester de clerecía, y luego en prosa hacia principios del siglo XV, y que sus temas amorosos y aventuras inverosímiles y fantásticas eran siempre en gran parte ficticios, aunque también se llegó a denominar con la misma palabra ciertas crónicas durante el prerrenacimiento. Semejante género de relatos ficticios extensos lo llama Garci-Gómez el del «*romance medieval* de carácter europeo» para distinguirlo de los poemas del Romancero.

La palabra española cobró el sentido estudiado por Garci-Gómez hacia la época de Berceo, es decir, un siglo después que la francesa se había dotado de la misma acepción (1140, según Paul Robert, en su *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* de 1966, artículo *roman),* y un siglo antes que la inglesa, igual por su forma escrita a la española, *romance,* pasará a designar obras novelescas extensas (siglo XIV, según el *Oxford English Dictionary).* Por lo demás, en los tres idiomas esta palabra significaba entonces lo

(7) Francisco María de Silva, seud. de Pedro de Luján, duque de Almodóvar: *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* [ed. príncipe, Madrid, Sancha, 1781]. 2.ª ed., Madrid, Imprenta de Sancha, 1792, p. 191. Cito siempre por la segunda edición.

(8) Miguel Garci-Gómez: «*Romance* según los textos españoles del Medievo y Prerrenacimiento», en *The Journal of Medieval and Renaissance Studies,* Duke University, t. IV, 1974, pp. 35-62.

mismo, y en muchos textos compuestos en ellos seguiría significando lo mismo, según se ve, verbigracia, por la curiosa definición dieciochesca del doctor Samuel Johnson, en su *Dictionary* (1755): «*romance*... a military fable of the middle ages; a tale of wild adventures in war and love». En relación con obras literarias del período de Enrique de Villena, Garci-Gómez documenta dos derivados del sustantivo *romance* que no pueden menos de resultar sugerentes en vista del tema que investigamos aquí. El primero es el adjetivo *romancial*, que se ilustra con la frase «romancial texedura» (en inglés, en el siglo XVII, está en uso un adjetivo de igual forma, cuyo sentido, según el ya citado diccionario de Oxford, es «perteneciente a historias fabulosas, romántico»). Pero el más interesante de los derivados medievales de *romance* que estudia Garci-Gómez es *romancista*, en la acepción de autor de historias fantásticas, pues se resucitará tal acepción a fines del siglo XVIII. En el medievo —explica el indicado especialista— se entendía «por cronistas *scientes* aquellos que se atenían más de cerca a la verdad histórica... [y] por *romancistas* aquellos cuyas obras, desordenadas y fabulosas, merecían ser tenidas por romances medievales y no crónicas».

Todavía parece oírse un lejano eco de *romance* = romance medieval de carácter europeo (comp. fr. *roman*, ingl. *romance)* en ciertas alusiones dieciochescas a los *romances* viejos y antiguos = poemas de verso octosílabo asonantado pertenecientes a la tradición popular; pues aun teniendo en cuenta las frecuentes coincidencias temáticas entre los dos géneros, si no fuera por cierta reminiscencia de las narraciones novelescas medievales de gran extensión, no se explicaría que en las referidas alusiones a las baladas populares se hiciera mucho más hincapié en las ficciones caballerescas que en lo histórico. Así, Luzán, en uno de los capítulos nuevos de la *Poética*, compuestos entre 1737 y 1754, afirma que sin duda tales romances antiguos «se inventaron para cantar lances de amor y de caballería» (9). En sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (compuestas 1745; edición príncipe, Madrid, 1775), fray Martín Sarmiento recurre a los mismos calificativos al disertar sobre la introducción, «en tiempo de la conquista de Granada», de «los Romances, ya amorosos, ya caballerescos, ya mezclados de uno y otro género que aún hoy se cantan» (10).

Mas en la segunda mitad del siglo XVIII, se restablece del todo el

---

(9) Ignacio de Luzán: *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Textos Hispánicos Modernos 34, Barcelona, Editorial Labor, 1977, p. 367.

(10) Fray Martín Sarmiento: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1942, p. 170.

uso de *romance* = relato extenso en prosa de sucesos fuera de lo común. Sin duda el ejemplo más curioso es uno que puede mirarse como auténticamente transicional entre el uso medieval, según el cual *romance* significaba lo mismo un poema largo que un extenso relato ficticio en prosa, y su regularización en la nueva época como sinónimo de *novela;* porque Tomás Antonio Sánchez (1723-1802), en la Introducción a su edición (1779) del *Poema del Cid,* se refiere al conjunto de esta obra en tres largos cantares con el término indicado, como si fuera el más natural del mundo para el caso. Lo restante del comentario de Sánchez que voy a citar es tal, que viene a constituir quizá el primer antecedente del frecuente juicio moderno de que la epopeya nacional de España es en realidad una primitiva novela realista: «Por lo que toca al artificio de este *romance* —dice Sánchez—, no hay que buscar en él muchas imágenes poéticas, mitología, ni pensamientos brillantes; aunque sujeto a cierto metro, todo es histórico, todo sencillez y naturalidad» (11). Luján, en la ya citada obra de 1781, aplica el mismo término a *Candide* y *L'Ingénu,* de Voltaire, observando que «estos dos *romances* o *novelas,* sin trama ni atadero, no ofrecen sino una serie de sucesos sueltos y las más veces inverosímiles» (página 30; el subrayado es mío).

Montengón aplica el término *romance* a dos de sus largas novelas históricas en prosa. Al celebrar las hazañas del fundador de Venecia y Padua en *El Antenor* (Madrid, Sancha, 1788), dice que puede valerse de los mismos adornos épicos que Virgilio en la *Eneida,* «pues lo hago en un romance, y no en historia» (12). *El Rodrigo* (Madrid, Sancha, 1793) de Montengón lleva en su misma portada el subtítulo «Romance épico», esto es, novela épica. *El Antenor* consta de dos volúmenes de 399 y 408 páginas, respectivamente; *El Rodrigo* tiene 352 páginas.

Ahora vienen los dos textos quizá más concluyentes para establecer la completa sinonimia de *romance* y *novela* en el período del que hablamos. En su ya citada *Década epistolar* de 1781, el duque de Almodóvar llega a afirmar que cierta «*Biblioteca Universal de Romances,* cuya colección se prosigue publicando actualmente en unos cien volúmenes... es muy suficiente dosis de novelería» (p. 197). Dos años más tarde se publica por primera vez en versión castellana una obra novelesca en prosa, muy extensa (760 páginas en la edición que manejo), titulada *El hombre feliz;* y parece que los lectores aplicaban el término *romance* a esta narración del oratoriano portugués Teodoro de Almeida, pues en el «Discurso preliminar» antepuesto a la traduc-

(11) Tomás Antonio Sánchez: *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV,* Madrid, Don Antonio de Sancha, 1779-1790, t. I, p. 229. El subrayado es mío.

(12) Pedro Montengón: *El Antenor,* Madrid, Antonio de Sancha, 1788, t. I, p. IV.

ción española, se alude a una disputa sobre el género de la obra: «Dejemos, pues, ventilar a sangre fría si el *Feliz* [sic] es un *poema* o un *romance:* todos saben que ya en Francia hubo semejante debate cuando salió al público el *Telémaco* [esto es, la conocida y muy extensa novela en prosa *Télémaque,* 1699, de Fénelon]» (13). La oposición que el anónimo comentarista siente entre *poema* y *romance* revela que en un apreciable ámbito del uso este último término se ha divorciado totalmente de toda asociación con la acepción de balada antigua anónima perteneciente a la tradición popular española.

En vista de tales textos no es sorprendente que en los manuales de poética y retórica de fines del siglo XVIII y principios del XIX se vuelva a acusar la misma sinonimia entre *romance* y *novela,* incluso en los títulos de los capítulos (José Luis Munárriz, *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas letras de Hugo Blair* [ed. príncipe de la obra completa en español, Madrid, 1798-1801], Madrid, 1822, parte 2.ª, cap. XXI, «Romances y novelas», pp. 296-300; Francisco Sánchez Barbero, *Principios de retórica y poética,* Madrid, 1805, parte 1.ª, capítulo XVI, «De los romances y novelas», pp. 135-138; Luis de Mata y Araújo, *Elementos de retórica y poética,* Madrid, 1818 [parte 1.ª], capítulo XXVI, «De los romances y novelas», pp. 99-100; anónimo, *Lecciones de retórica y poética,* Sevilla, 1827, parte 1.ª, cap. XII, «De las cartas... y de los romances y novelas», pp. 102-110).

Por todo lo cual queda claro que se equivoca Reginald F. Brown al aseverar que «Un caso aislado... es la descripción de *Romance épico* que pone Montengón a su *Rodrigo* (1793), probablemente por influencia erudita, para indicar que la obra, aunque *épica,* no lo es en el sentido clásico, sino que está descrita en prosa y en español, en forma popular, es decir, en *romance»* (14). En cambio, parece plenamente justificada por los datos históricos que estamos examinando aquí la reciente propuesta de Gonzalo Sobejano de que la crítica moderna rehabilite el término *romance* como designación de las narraciones caballerescas, de cierta extensión, ya en verso, ya en prosa, para distinguir más claramente entre éstas y las *novelas* modernas (15). Tal distinción léxica incluso tendría en su apoyo unos ante-

---

(13) P. D Teodoro de Almeida: *El hombre feliz, independiente del mundo y de la fortuna* [ed. príncipe de versión castellana, 1783], nueva edición, Madrid, Imprenta de Moreno, 1829, p. 40. El subrayado es del anónimo prologuista. Véase la página 46, donde se repite esta idea en casi la misma forma.

(14) Reginald F. Brown: *La novela española, 1700-1850,* Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953, p. 13.

(15) Gonzalo Sobejano: «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*», en *Hispanic Review,* t. XLVI, 1978, pp. 65-75, especialmente 65-68. Compárese con el ejemplo de *romance* en el sentido de libro de caballería que se halla citado a continuación en el texto, el siguiente de una obra de 1831, en la que se alude a «aquellos romances de Tristán o de Amadís» (Agustín Pérez Zaragoza y Godínez, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas,* ed. Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 392-393).

cedentes no muy remotos en lengua española: en la adaptación de las *Lectures*, de Blair, que es el único de los manuales citados arriba en el que se distingue en cierta medida entre *novela* y *romance*, Munárriz se vale de esta voz para aludir a las largas narraciones caballerescas compuestas «en los siglos bajos», o sea, «los romances de caballería andantesca, que presentaban una caballería ideal, aún más extravagante de la que hubo en realidad» (p. 298). Más abajo el lector encontrará ciertos textos de *romancesco* que también parecen favorecer la sugerencia de Sobejano.

En no pocos estudios se nos dice que *romanesco* y *romancesco* son los adjetivos autóctonos con que se debió designar en español lo que después se acordó llamar por el adjetivo internacional de origen inglés, a la par que se tacha el étimo de la segunda de aquellas formas adjetivales, *romance* = novela, de censurable extranjerismo (!). Tal es la lógica habitual en la crítica de tendencia xenófoba; y, en realidad, el único galicismo entre estas voces parece que es *romanesco*, en la acepción de novelesco o extravagante, pues aunque este adjetivo existe por lo menos desde el siglo XVI, su sentido no tiene en esa época nada que ver con la literatura, y todavía algún diccionario moderno de los reputados (la *Enciclopedia del idioma*, de Martín Alonso, por ejemplo) excluye la advenediza acepción literaria. Corominas no trata de este adjetivo, y, en sus conocidas obras sobre el léxico del Siglo de Oro, Carmen Fontecha y M. Romera-Navarro se refieren únicamente a un pasaje de *El licenciado Vidriera*, de Cervantes, en el que tiene el sentido de vino de la campiña de *Roma* (16) (Covarrubias, en su *Tesoro*, registra *romanesco* como derivado de Roma, pero sin definirlo). En fin, salta a los ojos que *romanesco*, en el sentido de novelesco, es una imitación servil del francés *romanesque*, que, según Paul Robert, tiene al menos desde 1690 la acepción de «Qui a les caractères littéraires du roman; propre au roman».

Ahora, convencidos una vez más de que quienes habitaban España en el XVIII eran después de todo españoles y de que, aun cuando se colara algún galicisco innecesario, esos españoles dieciochescos disponían de palabras españolas con que hablar de cuanto les interesara, veamos concretamente lo que se revele sobre la evolución de lo romántico por los curiosos contextos en que se usaban a la sazón palabras como *romancesco*, *romancista*, *romance* y *novela*. No es mi intención reexaminar las filosofías religiosas y políticas o las teorías historiográficas a las que más o menos arbitrariamente se ha hecho que *romántico* se refiera y que ya se han estudiado a fondo. Viene más a cuento

(16) Véase el artículo *romanesco* en Carmen Fontecha: *Glosario de voces comentadas en textos clásicos*, Madrid, CSIC, 1941, y en Miguel Romera-Navarro: *Registro de lexicografía hispánica*, Madrid, CSIC, 1951.

ver qué antecedentes de las técnicas literarias románticas puedan descubrirse aludidos tras los antecedentes españoles del adjetivo *romántico*, lo cual nos aclarará al mismo tiempo cómo Lista y Borao pudieron expresar los ya citados juicios sobre la influencia de la novela en la génesis del romanticismo.

He dicho antes que esa incursión de lo novelístico en otros géneros que lleva hacia técnicas que acostumbramos considerar como románticas es especialmente característica del teatro. La forma teatral más afectada es la nueva dieciochesca conocida como comedia lacrimosa o tragedia urbana, sobre la que se da la primera noticia en España en 1751, en las *Memorias literarias de París*, de Ignacio de Luzán, impresas en Madrid en ese año, es decir, mientras en el continente europeo tal novedad dramática está todavía en la primera fase de su desarrollo con el comediógrafo francés Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée (la comedia sentimental se introdujo antes en Inglaterra con las obras de Richard Steele). «M. de La Chaussée, de la Academia Francesa —escribe Luzán—, es autor de excelentes comedias, a quienes se les ha dado el epíteto de *larmoyantes* (llorosas) por los tiernos afectos que en ellas exprime con grande arte el autor» (p. 80). (Recuérdese que Borao, en el tardío artículo de crítica romántica que hemos citado, todavía alude al teatro sentimentalista de La Chaussée.)

Ahora bien, a las características «romancescas» señaladas por Borao, esto es, «lo que se presenta con aire extraño, lo que afecta de un modo enérgico a la imaginación, lo que que se aparta por su naturaleza de las impresiones vulgares a costa a veces de la verosimilitud, lo que ofrece sentimientos excéntricos, rasgos puntillosos, personajes demasiado audaces o comprometidos» bajo la bandera de una escuela «emancipada de algunas reglas de composición y estilo»; a todas estas características, digo, nos será fácil añadir otras igualmente románticas, o quizá aún más románticas, consultando textos que datan de sesenta y ochenta años antes del artículo retrospectivo de la *Revista Española de Ambos Mundos.*

Mientras examinamos los textos aludidos será útil tener presente que en el setecientos quienes comparaban el nuevo género de la comedia lacrimosa con la novela o romance eran plenamente conscientes del parentesco entre muchas de esas obras y las novelas concretas que eran sus fuentes. En su *Década epistolar* (pp. 250-251), Luján observa que entre las diferentes clases de comedias francesas «la que merece más particular atención es la llamada *comédie larmoyante*, especie o género que puede llamarse nueva..., habiendo sacado la mayor parte de asuntos o ideas de los romances ingleses»; y en la página 270 reitera esto, aunque admitiendo por insinuación que no

sean inglesas algunas de las fuentes de los nuevos dramas: «Una gran parte de los asuntos de las piezas modernas se sacan de los romances, especialmente ingleses.» Hace algunos años llamé la atención sobre un apunte semejante de 1802 contenido en el *Memorial Literario:* «Las innumerables novelas sentimentales con que los ingleses y alemanes inundan la literatura europea dan nacimiento a otros tantos dramas del mismo género, hechura y colorido con que se enriquecen los teatros» (17).

Shaw, en su ya citado artículo (p. 343), sigue otro de W. Brüggeman de diez años antes al reproducir cuatro ejemplos de *romancesco* de fines del setecientos: de Antonio Ponz, Francisco Javier Lampillas, Agustín García de Arrieta y José Luis Munárriz, el más antiguo es de 1776, y aunque son muy interesantes en sí, no son por sus contextos tan iluminativos como pudiera desearse. (Para el siglo XVIII, Peers, en su *Historia del movimiento romántico español,* Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1967, cita solamente ejemplos de *romanesco,* tampoco especialmente iluminativos.) Quisiera copiar ahora varios textos de *romancesco* de la década de 1790, que no han sido considerados anteriormente y que me parecen singualmente importantes: 1) por lo que manifiestan sobre la novelización = romantización del teatro, y 2) por la temprana asociación que con ellos se acusa entre los rasgos románticos y la familia léxica internacional que por fin nos daría la terminología con que todavía hablamos de esa tendencia literaria. En los pasajes reproducidos a continuación, los subrayados son míos.

El primer texto es del crítico Santos Díez González, en sus *Instituciones poéticas* (Madrid, oficina de don Benito Cano, 1793). Lo que interesa no es la actitud del escandalizado crítico neoclásico, sino el ya muy generalizado cultivo de la nueva forma que se trasluce por sus palabras. En fin, Díez González escribe: «los poetas que han abrazado las tragedias urbanas, han cometido torpes defectos por el aire *romancesco* con que las escriben y por el suicidio que en algunas se pinta como una acción heroica» (p. 112). Borao, en su comentario de 1854 sobre lo romancesco o romántico, habla de «sentimientos excéntricos» y de «personajes demasiado audaces o comprometidos»; pero he aquí que sesenta y un años antes Díez González describe en forma mucho más exacta la típica inversión romántica de los valores morales y sociales al observar que en ciertas comedias lacrimosas se representa el suicidio como una acción heroica. No solamente eso, sino que se afirma que semejante tratamiento del tema es característico de aquellas tragedias urbanas, que merced a ellos se

(17) Véase mi libro *El rapto de la mente,* p. 51, nota 30.

destacan por su aire romancesco. (Se alude en tono romántico lúgubre al tema del suicidio en *El delincuente honrado*, de Jovellanos; aparece como elemento de relativa importancia en *El precipitado*, de Trigueros, que se halla estudiado en mi ya citado artículo «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español»; y juega un papel indispensable en otras numerosas comedias lacrimosas estudiadas por la doctora Pataky-Kosove en el libro mencionado en la primera nota a este trabajo.)

Varias páginas más abajo, Díez González sigue hablando de los que él ve como lunares novelescos del teatro sentimental, aunque esta vez se expresa con el sustantivo *romance* y otro término interesante por sus ricas insinuaciones en tal contexto. Sobre la tragedia urbana el referido crítico escribe en su página 116: «No es preciso que sea verdadera, sino verosímil. Y debe por consiguiente estar purificada de aquellos fantásticos incidentes que son lo maravilloso de los romances y libros de caballería.» (Los dramaturgos de la escuela de Comella mezclaban lo caballeresco al género lacrimoso.) Es evidente que en este pasaje *romance* equivale a *novela;* además, en la otra influencia específica que señala Díez González (libros de caballería) se nos brinda una nueva confirmación de la ya marcada tendencia romántica de la literatura de fines del XVIII; pues en la crítica del siglo XIX, por ejemplo, se suele llamar al novelista romántico por antonomasia sir Walter Scott «el Cervantes de Escocia», atribuyendo así sus principales características a la notable influencia de los libros de caballería sobre sus novelas.

En efecto, para la comprensión de todo lo que vamos diciendo sobre *romancesco* débese tener muy en cuenta que en el último tercio del siglo XVIII este adjetivo no sólo significa novelístico en sentido general, sino que a la vez se asocia en particular con el género fantástico de los libros de caballería. Dos textos muy adecuados para ilustrar esto son los siguientes de traductores dieciochescos. En su versión (1798-1801) de las *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1782), de Hugh Blair, José Luis Munárriz utiliza *romancesco* al traducir unas líneas en las que el crítico inglés habla de ciertos elementos novelísticos tradicionales que siguieron acusándose en las novelas inglesas y francesas de los siglos XVI y XVII: «Estas —dice Blair, hablando castellano— conservaron el heroísmo, la galantería y el tono moral de la caballería *romancesca*, pero también mucho de lo maravilloso para que pudieran agradar en tiempos de mayor refinamiento» (ed. cit., p. 299). En el prólogo a *La filósofa por amor, o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos* (1799), una novela de desconocido autor francés, el traductor, Francisco de Tójar, recurre de

nuevo al adjetivo que nos interesa cuando se trata de verter la observación de que el *Amadís*, la *Astrée* y la *Cassandre* son «fruto de la galantería *romancesca* de nuestros antiguos» (18).

Otros dos vocablos con los que se refleja la evolución desde lo fantástico de los libros o romances de caballería hasta lo extravagante del romanticismo son *romancero* y *romancista*, en acepciones especiales que tienen a fines del setecientos. El duque de Almodóvar ve en las obras históricas de Voltaire una tendencia a la ficción, pero en cambio merecen su aprobación las adaptaciones novelísticas filosóficas que el escritor francés ha hecho de historias inglesas: «Después de haber sido Voltaire historiador *romancero*, ha querido ser *romancero* filósofo» *(Década epistolar*, p. 30). En el caso de *romancista* se trata de la renovación y adaptación de una acepción medieval a la que aludimos anteriormente: antes quería decir autor de historias y ficciones fantásticas; ahora también querrá decir aficionado a la lectura de historias fabulosas. En una carta de 1787, dirigida a su tía Ana, Leandro Moratín la reprende en broma diciendo: «No hay quien la saque a usted de su padre Mariana, su *Historia de los incas*, su padre Rivadeneyra, *Guerras de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, *Los emperadores*, de Mejía, *Lazarillo de Tormes*, Calderón, Moreto y el Caballero de la Triste Figura. Tía más *romancista* que usted ningún sobrino la ha tenido jamás» (19).

Pero volviendo ya directamente a los antecedentes del romanticismo y su terminología. Moratín también nos ofrece varios textos de *romancesco* que son muy útiles para la ilustración de la influencia de la tonalidad novelística sobre el arte dramático a fines del setecientos y así sobre el emergente romanticismo teatral. En su *Viaje de Italia*, o apuntamientos sobre su estancia en este país entre 1793 y 1796, Leandro habla de muchos dramaturgos, pero «Camilo Federici es, sin disputa, el más fecundo, el más célebre, y no sé si el más loco de todos ellos... en el primer tomo de su colección dramática: *La privazione genera i desideri*, comedia, en prosa... Accidentes *romancescos* e inverosímiles» (20).

Más curioso todavía es el comentario desfavorable de Moratín sobre la comedia lacrimosa o tragedia urbana *Douglas* (1756), de John Home, amigo del creador de los poemas osiánicos, Macpherson. Incluido entre sus *Apuntaciones sobre varias obras dramáticas*, pero

(18) Francisco de Tójar, trad.: *La filósofa por amor, o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, 2.ª ed., Salamanca, Imprenta de D. Vicente Blanco, 1814, t. I, p. 3. La edición príncipe de 1799 también se estampó en Salamanca.

(19) Leandro Fernández de Moratín: *Epistolario*, ed. René Andioc, Madrid, Editorial Castalia, 1973, p. 55. El subrayado es mío.

(20) Leandro Fernández de Moratín: *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra, 1867-1868, t. I, página 481.

probablemente compuesto mientras hacía sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (1792-1793), en las que también habla del teatro, dicho comentario reza en parte: «La escena es en los cuatro actos en un gran patio del castillo, y el quinto en un bosque... Hay pasajes muy afectuosos; todo es grave, decoroso y trágico... Douglas es un joven virtuoso, inocente, amable, que muere de una estocada; las circunstancias que acompañan a esto son *romancescas*... toda la acción, aunque lastimosa, es privada y doméstica... Esta obra, escrita ciertamente con talento e inteligencia, prueba demasiado que el género cómico lúgubre es el peor de cuantos puede elegir un autor dramático» (21).

He aquí que un joven «inocente», absolutamente inocente («virtuoso»), es asesinado; fenómeno muy diferente del caso del héroe trágico clásico, en conjunto más bueno que malo, a quien, según la poética tradicional, le podía sobrevenir con cierta lógica vital que cayera debido a un defecto de su carácter *(hamartia)*, lo cual estimulaba en nosotros las emociones trágicas del temor y la compasión, pero no contrariaba a nuestro concepto de la justicia y la moralidad. Mas el que un joven totalmente puro como Douglas muera asesinado choca a Moratín. «Pero ¿cuál es el fin moral de este drama?»—pregunta indignado en el mismo lugar, pensando sin duda en una de las advertencias aristotélicas sobre los personajes trágicos: «ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia» (22)—. Así, más bien que temor—una de las emociones de que dependía la catarsis trágica—, la obra analizada por Moratín engendra horror por su incongruidad moral y por la irracionalidad de su desenlace. Pero lo que era el escándalo de los neoclásicos iba a ser la delicia de los románticos; y sin este complejo viraje moral ni aun se habría llegado a concebir la posibilidad de obras como la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez, en el género narrativo, o el *Alfredo* (1835), de Joaquín Francisco Pacheco, en el teatro. En la primera de estas obras, el autor resumiría en la forma más concisa posible la nueva moralidad romántica: «El crimen tiene su heroísmo» (23). (Hablaremos después de la «irracionalidad novelística» del credo y la técnica del drama romántico.)

A la torcida visión moral que se acusa en una obra como el *Douglas* añádanse sus ya mencionados decorados de aspecto siniestro (un «castillo», un «bosque»), un tono por otra parte «lúgubre» y una pre-

(21) *Ibid.*, t. III, p. 186.

(22) Aristóteles: *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974, p. 169.

(23) *Galería fúnebre*, ed. cit., p. 423.

paración para la muerte del héroe que también parece de novela («circunstancias romancescas»), y tenemos ya en la pieza de John Home un drama de marcada tendencia romántica, aun cuando Moratín no mencione la actitud melancólica «osiánica» que los personajes del mismo manifiestan al estar solos ante la naturaleza. Por la complicación del argumento de *Douglas,* así como por sus demás características, Leandro habría podido describir no sólo las «circunstancias», sino el conjunto del drama como *romancesco,* como lo hizo, en efecto, en otro caso que ya examinaremos, y como lo haría Larra, aunque con otra palabra, al juzgar *El trovador,* de García Gutiérrez, en su conocida reseña: «Ha imaginado un plan vasto, un plan más bien de novela que de drama, y ha inventado una magnífica novela.»

El hecho de que Moratín vea con malos ojos ciertas características nuevas que empiezan a sugerirse en el género lacrimoso no resta valor a sus comentos como documento histórico de gran utilidad para trazar la génesis del romanticismo. Tampoco en el siglo siguiente son menos valiosas las páginas de Mesonero Romanos como documento para la historia del romanticismo por la actitud casi siempre satírica del Curioso Parlante ante lo romántico. Por lo contrario: la concentración o insistencia en ciertos rasgos que se requiere para la sátira facilita a veces para nosotros la percepción, en los artículos de Mesonero, de ciertas nociones contemporáneas sobre lo romántico. Algo semejante sucede en la sátira de Moratín contra la escuela de Comella, cuando observa que «unas comedias así debían representarse en la plaza de toros» *(La comedia nueva,* ac. II, esc I.); y la misma ironía moratiniana asoma en el próximo texto de *romancesco* que vamos a mirar.

Esta vez Leandro analiza una obra española, de José de Cañizares, aunque de tema inglés (según Cadalso, toda obra inspirada por ese país de cielo triste, opaco y caliginoso iba naturalmente a ser lúgubre, melancólica y sangrienta). Se trata de la comedia *Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra.* La combinación y rápida sucesión de diferentes decorados tétricos que Leandro subraya con intención sarcástica parece apuntar a cierta técnica romántica parodiada en «El romanticismo y los románticos», de Mesonero; y es a la vez muy notable que esta vez Moratín se sirva del adjetivo *romancesco* para referirse al conjunto de la obra. Copiaré un trozo que se halla hacia el final del análisis: «*Jornada tercera.* Pasan seis años entre la segunda y la tercera jornada. Eduardo refiere al conde de Feria cómo le llevaron a la bóveda de su familia, creyéndole muerto; cómo pudo salir de allí, y cómo halló en la orilla del mar una gruta y una mina, que por fortuna iba a parar precisamente al jardín de la prisión de

Estuarda: todo *romancesco* y maravilloso, y de aquello que no sucede jamás» (24).

Pero es ya hora de preguntar cómo el enlace de la comedia lacrimosa con el romance o novela haya podido influir en el nuevo concepto de la técnica teatral que imperará a lo largo de todo el romanticismo. Según he explicado en otros varios trabajos ya mencionados, la causa profunda u origen principal de la nueva libertad de que gozarán los escritores románticos es la progresiva liberalización de la poética neoclásica, a través de la segunda mitad del siglo XVIII, por su reinterpretación de acuerdo con la nueva idea de la naturaleza formulada por los filósofos dieciochescos. Mas en el caso del teatro también debió de influir en el nacimiento de tal libertad técnica cierta percepción peyorativa de la novela que existía por lo menos desde el siglo XVII, y que en vista de los orígenes de la comedia lacrimosa parece haberse transferido a ésta, en sentido ya negativo, ya positivo, según el punto de vista de quien juzgara esa forma.

El lector ya habrá notado que en varios pasajes citados anteriormente viene implícito el juicio de que tal o cual obra teatral es defectuosa por haber procedido su autor, al escribirla, no como ha de proceder el dramaturgo, sino como acostumbra a proceder el novelista; por ejemplo, en el primer pasaje de Díez González que hemos considerado: «los poetas que han abrazado las tragedias urbanas, han cometido torpes defectos por el aire *romancesco* con que las escriben». ¿Y cómo se concebía entonces el procedimiento del novelista? Pues, esencialmente, del mismo modo que lo había concebido Boileau un siglo antes, en su *Art poétique:* «Dans un roman frivole aisément tout s'excuse; / C'est assez qu'en courant la fiction amuse; / Trop de rigueur alors serait hors de saison: / Mais la scène demande une exacte raison; / L'étroite bienséance y veut être gardée» (chant III, vv. 119-123). Numerosos españoles habían leído el *Art poétique* de Boileau en el texto original, pero con la versión española de Madramany de 1787 la idea estudiada aquí era ya asequible para aquellos lectores que no sabían francés: «Disculpa en la novela todo tiene, / Basta si la ficción nos entretiene; / Mucho rigor impertinente fuera; / más la escena razón pide severa, / Y la justa decencia ha de guardarse» (25).

La vigencia a fines del setecientos de esta idea de la técnica novelística como caótica se revela incluso por la forma en que Munárriz traduce la frase siguiente de Blair sobre los «Romances and

(24) Moratín: *Obras póstumas*, t. III, p. 166.

(25) Juan Bautista Madramany y Carbonell: *El arte poética de Nicolás Boileau Despreau* [sic], traducida del verso francés al castellano, ilustrada con un prólogo y notas del traductor, Valencia, Joseph y Tomás de Orga, 1787, pp. 50-51.

Novels», en el capítulo así titulado: «These may, at first view, seem too insignificant, to deserve that any particular notice should be taken of them» (26). En vez de traducir *insignificant* por *insignificante* (que, aunque no se había registrado todavía en el *Diccionario de Autoridades*, estaba en uso a fines del siglo, como se desprende, por ejemplo, de los ejemplos reproducidos en el *Vocabulario de don Leandro Fernández de Moratín*, de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, 1945, tomo II, p. 859), Munárriz echa mano de un adjetivo por el que se transparenta que está pensando en el texto francés de Boileau que cité hace un momento. «Estos escritos —traduce Munárriz— pudieran parecer demasiado *frívolos* para dar de ellos noticia particular» (27). En la nueva versión del poema de Boileau, de 1807, debida a Arriaza, se reitera la importancia del rasgo de la *frivolidad* para la definición de la novela que tanto influía entonces en el teatro, y es a la vez interesante que el nuevo traductor utilice la voz *romance* en lugar de *novela*: «Todo se excusa en *frívolos* romances: / Si la ficción divierte, a más no aspira; / Mas en la escena inviolables leyes / De decoro y verdad la razón dicta» (28).

Por lo tanto, la noción de la contravención a las reglas clásicas del teatro viene ya implícita en las voces *roman* (fr.), *novela, romance* y *romancesco* (después *romántico)*; y decir que una obra de teatro se ha compuesto como si fuese una novela o romance significa, por lo que respecta a la técnica, que se ha escrito en oposición a esa poética que venía rigiendo la elaboración de los poemas dramáticos desde la antigüedad grecolatina. La «novelización» del teatro —con ficciones que diviertan corriendo y complicándose libremente— es, entonces, uno de los factores que llevan a la famosa «rebeldía» romántica contra la preceptiva de abolengo aristotélico.

Sin tomar esto en cuenta no se comprendería plenamente ni la existencia ni el sentido histórico de lo que Borao llamó emancipación de las reglas en el pasaje citado al principio de este trabajo, y es muy significativo que tocara esta cuestión precisamente cuando hablaba del influjo de lo «romancesco» sobre la literatura romántica. En el mismo artículo restrospectivo, Borao sostiene que «el romanticismo no es un género, sino la ruptura de todo lazo» (29) —compárese «Dans un roman frivole aisément tout s'excuse: / ... Trop de

(26) Hugh Blair: «On Fictitious History», *Lectures on Rhetoric*, en Ioan Williams, ed., *Novel and Romance 1700-1800*, Nueva York, Barnes & Noble, 1970, p. 247.

(27) Munárriz: *Compendio de las Lecciones de Blair*, ed. cit., p. 296. El subrayado es mío.

(28) Juan Bautista de Arriaza: *Arte poética de Mr. Boileau*, traducida en verso suelto castellano, Madrid, Imprenta Real, 1807, p. 32 (o en Biblioteca de Autores Españoles, t. LXVII, página 122b). El subrayado es mío.

(29) Navas-Ruiz: *El romanticismo español. Documentos*, p. 181.

rigueur alors serait hors de saison»—, y, en efecto, esos dramaturgos que iban a ser bautizados como románticos romperían cada vez más completamente con el «rigor» de las reglas tradicionales del género que cultivaban, influidos por la irregularidad de otro género que jamás había gozado de carta de ciudadanía como tal en la república literaria clásica. (Desde luego, cuando se hace una observación como esta última, hay que recordar que estaban entonces en juego dos conceptos de las reglas: el recuerdo de la rigurosidad con que se interpretaban tales reglas en el siglo de Descartes, junto a la nueva libertad de la poética, revalorizada bajo la influencia de las ideas dieciochescas en torno a la naturaleza; y en el fondo, según he hecho ver en muchas ocasiones, no se trataba tanto de la violación de la preceptiva como del desplazamiento de una interpretación de ésta por otra nueva.)

Parece sintomático que en *El delincuente honrado* (1773) —un importante antecedente del drama romántico en lo tocante a la técnica, a la par que una fuente directa para los argumentos de obras como *La conjuración de Venecia* y el *Don Alvaro*—, Jovellanos ponga en boca del severo magistrado don Simón, auténtico «hombre clásico», para usar una frase registrada en el *Diccionario de Autoridades*, el siguiente comentario sobre el extraño e inesperado rumbo que van tomando los sucesos: «Señores, cuanto pasa *parece una novela;* yo estoy aturdido, y apenas creo lo mismo que estoy viendo» (ac. V, escena VI; el subrayado es mío). En una encrucijada histórica tan importante para el drama, semejante expresión ponderativa, a primera vista puramente casual, se convierte en un trozo de crítica brillante. Otra característica del teatro romántico, muchas veces íntimamente enlazada con sus complicados argumentos novelísticos, y que sin duda también viene influida desde el principio por la relación histórica entre la novela y el drama romántico, es el frecuente orientalismo de éste. Nos llevaría demasiado lejos de nuestro propósito estudiar esta faceta del tema, pero baste recordar que en el setecientos se tenía plena conciencia de los comienzos orientales de la moderna narrativa ficticia a través de una obra francesa que gozaba de cierta difusión en España: me refiero al *Traité de l'origine des romans* (1670), de Pierre-Daniel Huet, de cuya séptima edición de 1693 poseo un ejemplar con un *ex libris* español del siglo XVIII.

Existen suficientes documentos para que antes de concluir especulemos un poco sobre otro problema que ha preocupado mucho a los historiadores del término *romántico* en la lengua española: ¿por qué tardó tanto en introducirse en el castellano este tecnicismo que llegó a ser moneda corriente mucho antes en Inglaterra, Alemania y Fran-

cia? La respuesta a esta interrogación nos la sugiere Alberto Lista en el primero de sus célebres artículos *Del romanticismo:* «La palabra *romántico* no pertenece a nuestro idioma ni al francés. Es propia del inglés, de donde ha sido importada a otras lenguas. *Romantic* en el idioma británico significa lo perteneciente a novela, significación derivada de su primitiva *roman.* Los franceses, que tienen también esta palabra primitiva, que es muy probable pasase con otras muchas de su idioma al inglés, han admitido sin dificultad el adjetivo *romantique.* Mayor oposición debió haber para que adquiriese la ciudadanía en España, donde son tan antiguas las voces *novela* y *novelesco,* que significan lo mismo» *(Ensayos,* t. II, p. 34). Peers cita este pasaje en el ya mencionado artículo de 1933, y es desde luego archisabido todo lo que estas líneas contienen sobre la historia del adjetivo *romántico* en sí. En cambio, lo insinuado aquí sobre la diferencia entre los antecedentes de *romántico* en los diversos países y sobre una aparente lucha en España entre *novela-novelesco* y *romance-romancesco* no se ha examinado antes.

Efectivamente, no es nada sorprendente que sean frecuentes en la literatura inglesa, a lo largo de todo el siglo XVIII, los ejemplos de *romantic,* pues ya en el seiscientos están en uso en la lengua de Inglaterra los adjetivos *romancial, romancical, romantic* y *romantical,* según se confirma por los pasajes fechados que se hallan reproducidos en el *Oxford English Dictionary.* Es más: según este mismo léxico, no se da en inglés ningún caso del adjetivo *novelistic* hasta el año 1835, en el que aparece en un artículo incluido en *Fraser's Magazine.*

También habría que considerar el hecho de que en el siglo XVIII *novel* en inglés todavía no significa historia ficticia extensa, pues hacia 1740, en una de las famosas cartas dirigidas a su hijo, el conde de Chesterfield escribe: «I am in doubt whether you know what a novel is: it is a little gallant history... A novel is a kind of abbreviation of a romance» (30); definición que contrasta marcadamente con la de la voz española, *novela,* hacia la misma fecha, porque en 1737 Mayáns se expresa así sobre la extensión de la novela: «Yo soy de sentir que entre *cuento* y *novela* no hay más diferencia, si es que hay alguna, que lo dudo, que ser aquél más breve» (31); y este concepto de la novela era general en España en esa época, según he demostrado recientemente (32). Por tanto, ¿con qué otro adjetivo iban los ingleses a referirse a lo novelístico sino con *romantic?*

(30) En Joan Williams: *Novel and Romance,* p. 100.

(31) Gregorio Mayáns y Siscar: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra,* ed. Antonio Mestre, Clásicos Castellanos 172, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 25.

(32) Véase mi libro *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel,* Barcelona, Editorial Ariel, 1975, pp. 128-129.

La introducción de la forma inglesa del adjetivo en Francia (*romantique* < *romantic*) pudo realizarse mucho más temprano que en España (ya en 1777, en sus *Rêveries*, Rousseau describe las orillas de un lago como *romantiques*), porque desde 1628, según un texto fechado reproducido en el ya citado *Dictionnaire* de Paul Robert, está en uso en el país vecino un antecedente o, mejor dicho, un adjetivo muy semejante: *romanesque*, perteneciente a la novela. (El paso de *romancesco* a *romántico* en España se produce, en todo caso, con menos tardanza que el de *romanesque* a *romantique* en Francia.) Y es sabido que Goethe, en su *Werther*, en 1774, alude a la *romantische Überspannung*, o sea, exaltación romántica.

Ahora bien, estos ejemplos nos conducen ya a una importante conclusión comparativa. Los países donde la novela es tradicionalmente conocida como *romance* (Inglaterra), *roman* (Francia) o *Roman* (Alemania y países escandinavos) tienden a anticiparse en el uso de *romántico* a aquellos donde la novela se llama *novela* —cosa que no debió extrañar a nadie—. Bien es verdad que la España setecentista, abierta ya a la influencia internacional, cree hacia 1770 ponerse al día resucitando un arcaísmo castellano que pertenece a la misma familia léxica que las palabras inglesa, francesa, alemana y escandinava para novela: quiero decir *romance*, del cual luego deriva *romancesco*. Mas, aun frente al restablecimiento de *romance* en la acepción indicada, la larga tradición de *novela*, sobre todo después de haberse redefinido como narración ficticia extensa durante la primera mitad del siglo XVIII, opuso suficiente resistencia para retardar la introducción de *romántico* en España y para hacer caer en relativo desuso su sinónimo y predecesor, *romancesco*.

Quiere decirse que el mismo genio de la lengua española se oponía al préstamo del anglicismo *romántico*, según percibía Lista a medias. Tanto era esto así, que en el último tercio del XVIII la voz *novela* tendía a apropiarse algunos de los oficios que correspondían entonces a *romancesco*, y después pertenecerían a *romántico*. Por ejemplo, don Simón, en *El delincuente honrado*, muy bien habría podido decir que parecía *romancesca* la inesperada dirección de los sucesos en que se veía envuelto, en vez de decir que todo ello parecía una *novela*. Veamos otro ejemplo del desplazamiento de *romancesco* por *novela*: se trata de una escritora francesa, y si el comentarista hubiese sido francés y no español, lo más probable es que hubiese usado el adjetivo *romanesque* (se hablaba por entonces incluso de «passions romanesques»), o posiblemente *romantique* ya, en lugar del substantivo que he subrayado: «Ahora va Vm. a oír los dictados de una escritora que no cuadran mucho con su sexo y estado de sol-

tera. Verdaderamente su historia parece *novela*» (33). (En España habría sido históricamente más lógico que el romanticismo se llamara *novelesquismo*, o *novelisticismo*.)

Si se considera todo esto justo con la aportación de otros estudios recientes sobre el prerromanticismo o primer romanticismo español, se verá que la introducción tardía del adjetivo *romántico* en España no se debió en modo alguno a ese supuesto retraso del romanticismo español en sí, sobre el que han fantaseado excesivamente sus llamados historiadores. Cadalso, Jovellanos, Meléndez Valdés y otros poetas y prosistas dieciochescos habían leído muchos libros ingleses y franceses en los que aparecían los adjetivos *romantic* y *romantique*, y poco trabajo les hubiera costado españolizarlos; mas en el setecientos todavía se era mucho más purista que en la época romántica del ochocientos, como nunca se cansaron de señalarlo Alcalá Galiano, Mesonero, Larra y otros críticos de la nueva centuria. Indicio inconcuso de dicho purismo setecentista es el ya estudiado intento vacilante de los españoles de ese período de ponerse al día de la terminología literaria europea rehabilitando una acepción medieval de *romance* (> *romancesco*), bajo la influencia de los primeros historiadores científicos de la antigua literatura española.

Al cerrar estas reflexiones, acaso convendría advertir que la «novelización» del teatro, según la enfoco aquí, sólo tiene sentido como tal fenómeno cuando se la considera respecto de la tendencia neoclásica que le precede inmediatamente. Es decir, que se trata de la novelización del teatro español desde el punto de vista internacional con el que habían entroncado los dramaturgos españoles desde la época de Luzán. Mas el punto que quería poner en claro en estas últimas líneas es éste: el carácter «romántico» o novelesco de las accidentadas comedia aureoseculares, en las que no es infrecuente que el personaje «se ponga a fingir novelas / de artificiosas mentiras», según dice uno de los de Bances Candamo (34), no influye de modo directo en la marcada tendencia novelística del teatro de transición del siglo XVIII al XIX.

Es enorme la diferencia entre el aspecto «novelesco» fortuito de la comedia del Siglo de Oro y las innovaciones conscientemente novelísticas del drama lacrimoso de fines del setecientos, innovaciones que señalaban el paso a un terreno antes prohibido para quienes seguían la dramaturgia de abolengo aristotélico. Por unas palabras de Lope de Vega, en la novela *La desdicha por la honra*, las cuales

(33) Luján: *Década epistolar*, p. 287.

(34) Francisco Antonio de Bances Candamo: *El duelo contra su dama*, en Biblioteca de Autores Españoles, t. XLIX, p. 337a.

Luzán cita en su *Poética*, se hace evidente que en la España aureosecular, en cambio, no se concedía que hubiese diferencia esencial alguna entre la técnica de la novela y la del teatro: «Yo he pensado —dice Lope— que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado el autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (35). Para Lope, igual que para Boileau, la novela es frívola, pero para el Fénix de los Ingenios también es frívolo el teatro. Por ende, durante la Edad de Oro, difícilmente se iba a experimentar con adaptaciones de la técnica de uno de esos géneros al otro, como al contrario, por las razones ya expuestas, tendrían motivo de hacerlo los dramaturgos españoles al ir rayando la época romántica.

La prueba de todo esto es que en varios países de Europa que nunca tuvieron un género dramático como la comedia española, se produjo a fines del setecientos la mismísima incorporación al teatro de un conjunto de rasgos novelísticos que son tales, que pueden con más propiedad que los del teatro español del Siglo de Oro llamarse románticos, sobre todo si pensamos en la novela de los siglos modernos; y por otra parte, el ambiente y la técnica de la comedia lacrimosa y otras formas teatrales protorrománticas de fines del siglo XVIII, como la comedia heroica a lo Comella, no podrían ser más diferentes de los de la antigua comedia española (uno de numerosos obstáculos para la clara comprensión del proceso literario estudiado aquí es el hecho de que el hispanista medio no suele haber leído ni un solo ejemplo de las formas teatrales dieciochescas a las que acabo de referirme).

La génesis de las formas literarias se explica más fielmente por esa lenta y vacilante evolución que une cada época a la que le precede inmediatamente (el neoclasicismo a lo Luzán en este caso), que por cualesquiera semejanzas superficiales de la nueva literatura con la de otra época más remota con la que se haya perdido un contacto consciente y operante (el Siglo de Oro con respecto a este estudio). Merced a las investigaciones de los últimos años vamos viendo cada vez con más claridad que la influencia de la comedia aureosecular sobre el drama romántico es mucho menos directa de lo que los mismos románticos se inclinaban alguna vez a creer. Desde luego la influencia subsconsciente de esa tradición más antigua, aludida en los versos de Bances Candamo, contribuyó a la ya comentada resistencia española a aceptar la terminología internacional asociada con el romanticismo. Mas, fuese todo esto como fuese, ni la tradición

(35) Luzán: *La poética*, ed. cit., p. 402. Las palabras de Lope, que Luzán cita correctamente, se hallan hacia el final del largo primer párrafo de *La desdicha por la honra*.

de la literatura antigua española ni la temporal divergencia terminológica española impidieron que en la España setecentista el teatro neoclásico empezara ya a romantizarse por la influencia de la novela contemporánea (extranjera y española), de igual modo que sucedía en ese mismo momento en los otros países principales de Occidente.

RUSSELL P. SEBOLD

Hispanic Review
512 Williams Hall CU
University of Pennsylvania
Philadelphia, Pennsylvania 19104
USA

SALVADOR ESPRIU: LA POETICA DE «PER AL LLIBRE DE SALMS D'AQUESTS VELLS CECS»

EL CONTEXTO LITERARIO. 1

Cuando en 1967 Salvador Espriu nos ofrece *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*, su obra es la de un poeta definitivo en la literatura europea del siglo XX. Con anterioridad, y a partir de 1946, ya había sacado a la luz ocho libros poéticos el poeta de Santa Coloma de Farners (1913). Su trabajo, por circunstancias a las cuales no es necesario aludir, durante muchos años ha carecido de las atenciones que justamente se le debían. Tras algunos escritos dispersos, y entre ellos hay que nombrar a Joan Fuster, a los cuales se suman diversas traducciones al español y otras lenguas europeas, sólo José María Castellet ha venido a proponer un análisis e interpretación de conjunto de la obra espriuana (1).

EL CONTEXTO LITERARIO. 2

Si bien Salvador Espriu, con *Per al llibre...* (2), se introduce en la ya larga tradición de poetas occidentales cultivadores de la estructura poética del jaiku japonés (3), es claro que, por otra parte, los textos del citado libro en casi nada ofrecen puntos de contacto con el ánimo a través del cual otros autores marcaron determinadas direcciones estéticas y literarias. Porque Espriu, al acogerse a la forma poética japonesa en *Per al llibre...*, no hace sino poner en práctica rigurosa el esquema métrico jaikista 5/7/5. Y si nuestro poeta, por lo demás, poco atiende a otras realizaciones que atañen a la poética del jaiku, sin embargo, entre los cuarenta singulares textos del libro

(1) *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*, Madrid, Taurus, 1971.

(2) La obra ha tenido dos ediciones: *a)* 1.ª ed., en *Questions de Vida Cristiana*, núm. 37, Barcelona, 1967; *b)* 2.ª ed., ahora en libro, *Obres Completes, 1. Poesía*. Barcelona, Edicions 62, 1968. El texto de este volumen fue revisado y ampliado en su 2.ª ed. de 1973. Es esta última la que he utilizado.

(3) El término *jaiku*, que nos ha llegado en transcripción inglesa que utiliza —h— en vez de nuestra —j—, lo reconvierto, con la utilización de la última, al español. Para lo referente al jaiku japonés, consúltese: Fernando Rodríguez-Izquierdo: *El haiku japonés*, Madrid, Guadarrama, 1972; y R. H. Blyth: *Haiku*, 4 vols., Tokyo, Hokuseido Press, 1949.

que es aquí objeto de estudio, existen varios y excelentes ejemplos de jaiku avalados por la justeza léxica espriuana.

La experiencia de Espriu en el campo del jaiku se produce sin el más leve ruido. Supone, para el poeta catalán, un nuevo elemento que contribuye con otros muy diversos a la totalización mediante la cual elabora un complejo universo de grandes dimensiones culturales y humanas, ya que ha sido capaz de asumir sin fracturas una tradición espiritual escriturística y judeocristiana, egipcia o taoísta... Y es aquí donde me interesa hacer ver que lo que pienso es un signo de operatividad por parte del jaiku, forma poética que se erige, dentro del budismo Zen, como un ámbito de realización espiritual que hubo de encontrar su mejor maestro en el poeta budista M. Basho, durante el siglo XVII (4). Y que hallamos nuevos elementos a sumar dentro de la totalidad cultural espriuana. Es decir, básicamente se trata de una asimilación humanística —valga la palabra entendida de un modo universal—, porque el jaikismo inserto en la poesía de Espriu no es, en ningún caso, modificador de la misma en la trayectoria de su escritura, sino una entidad que se incluye de manera natural en un mundo poético formal e ideológicamente definido.

Estamos, pues, ante un fenómeno muy distinto al que se produce en Antonio Machado. Mientras que la experiencia machadiana dentro del jaiku consistió en una fusión de éste a dos aguas entre la poesía popular española y la creatividad propia de don Antonio, el jaikismo espríuano es, prácticamente, una adquisición formalizadora. Y tengamos en cuenta que el jaikismo de Machado tan sólo cesa totalmente en *Campos de Castilla,* precisamente la única obra en que el poeta sevillano cede abiertamente a la representación de la realidad exterior en detrimento de los aspectos introspectivos (5). En un sentido opuesto quiero aludir al mexicano José Juan Tablada, para quien la adopción del jaiku fue «una ruptura de la tradición» buscando nuevas posibilidades expresivas, con la mirada puesta siempre en torno a la vanguardia francesa y, pese a lo que dice Octavio Paz, bajo el terreno modernista *(ibídem);* y continuando de algún modo la línea exoticista de la literatura hispánica contemporánea, la cual se manifestó abiertamente con Rubén Darío y sus epígonos, y cuyo antecedente más claro, según dijera Cernuda, hay que buscarlo en las prosas de Bécquer.

También debo hacer notar el hecho de que Juan Ramón Jiménez, el otro único español que, junto con nuestro poeta catalán, intenta llevar a cabo una obra totalizadora, aunque con presupuestos y pro-

---

(4) Véase su *Sendas de Oku.* Trad. de E. Hayashiya y O. Paz. «Introducción» de O. Paz. Barcelona, Barral, 1970.

(5) Véase «Introducción» cit. en nota (4).

cedimientos bien distintos a los seguidos por Espriu o por Ezra Pound, practicó también la forma poética japonesa a que nos referimos. Por lo demás, de todos ellos únicamente Espriu se atiene con rigor a la estructura métrica jaikista.

Refiriéndome ahora estrictamente a la poética espriuana, es incuestionable que el hermetismo y el constante trasfondo de una presencia cultural, los cuales se acentúan en gran medida en *Per al llibre...*, provocan un gran alejamiento entre el libro del cual nos ocupamos y las objetivas técnicas jaikistas. Es decir, las presencias culturales, en la mayoría de los casos muy distantes de la actualidad textual y lo fácilmente previsible por la memoria de conocimiento del lector, funcionan en sentido opuesto a la direccionalidad fundamental pretendida por el jaiku, que está marcada por la sensación perceptiva del *instante,* de lo que está ocurriendo en este momento.

LA POETICA DE «PER AL LLIBRE DE SALMS D'AQUESTS VELLS CECS»

Nos ha puesto José María Castellet en la pista de que *Per al llibre...* se inspira en una pintura de Pieter Brueghel (?-Bruselas, 1569), comúnmente llamada *Los ciegos,* según hemos podido averiguar. El cuadro representa dos grupos de ciegos teniendo como fondo un río, el río en el que habrán de perecer todos ellos ahogados. Pieter Brueghel, que pintó dos colecciones famosas, la de los Proverbios y la de las Estaciones, tiene en *La parábola de los ciegos,* junto con *El triunfo de la muerte,* la mejor representación de su pintura trágica (6). Esto pone de manifiesto la identificación del poeta con el pensamiento artístico del maestro flamenco.

Ha explicado Castellet que los numerosos indicios que presenta la poesía de Espriu no son citas, o referencias o *collages;* no son medios de extrapolar enriqueciendo con afinidades electivas, sino una «tentativa de creación de lo que Northrop Frye llama una *forma enciclopédica,* es decir, un género literario cuyo simbolismo adopta una forma anagógica —o sea que eleva la obra a la categoría de totalidad unitaria—, como en los casos de las grandes epopeyas clásicas (orientales u occidentales), la *Divina Comedia,* el *Paraíso Perdido,* etcétera» (7).

Habiendo sentado estas premisas, voy a pasar a lo que debe ser el núcleo de toda crítica literaria, a la reflexión directa sobre los

---

(6) *La parábola de los ciegos* es obra en tela con técnica de temple (Galerías Nacles. de Capodimonte, Nápoles). Está inspirada en *Mateo* 15, 14, y *Lucas* 6, 39. Véase «Biografía y estudios críticos» de Piero Bianconi en el vol. *La obra pictórica de Pieter Brueghel,* Barcelona, Noguer, 1968.

(7) Castellet, *ob. cit.,* pp. 118-9.

textos que pueda permitir al lector y al crítico obtener conclusiones, entablar polémica, enriquecerse por medio del pensamiento del autor. Al pie de cada texto incluyo una traducción meramente orientadora, precedida ya antes por la numeración de cada poema (8).

Qui fa de guia
és el més cec. Alçàvem
al sol les nines (I).

(El que hace de guía / es el más ciego. Alzábamos / al sol las pupilas.)

El tema de los ciegos y en general la invidencia es frecuente en toda la obra de Espriu. La ceguera de los hombres que aparecen en su poesía es, más que nada, un modo de contribuir palpablemente a exponer el sentido trágico de la existencia humana, la inseguridad radical del hombre con respecto al sentido de la vida. Castellet ha realizado un intento de clasificación de dicho tema a tres niveles que consideramos acertado: *a)* como imagen de un probable recuerdo infantil de Sinera; *b)* como posible ceguera de Dios, y *c)* como representación de la trágica condición del hombre (9). Es precisamente en este último nivel donde quedaría encuadrado el *més cec*. En cuanto al texto, éste se desenvuelve en ausencia de adjetivaciones, lo cual manifiesta cierta objetividad sustancial. Por otro lado, la frecuencia verbal es considerable. De entre sólo ocho palabras cargadas semánticamente, tres son verbos y, además, en formas personales, no tendiendo así a una objetivación mediante el poco uso de la acción verbal expresa o, en todo caso, mediante la utilización de formas verbales impersonales.

Fixes, ben llises,
blancs vestits de la nostra
desesperança (II).

Clapiten gossos
al meu voltant. Rastregen
çaça segura (III).

(Fijas, muy lisas, / blancos vestidos de nuestra / desesperanza.)
(Laten perros / a mi alrededor. Rastrean / caza segura.)

Señalemos ya que las composiciones de *Per al llibre...* no están concebidas con sentido autónomo; cada una de ellas se plantea como estructura mínima de una superestructura mayor. En efecto, es un conjunto dentro del cual ninguna de las unidades es prescindible sin afectar al resto de dichas unidades.

---

(8) He de agradecer aquí las amables indicaciones de López Estrada, las cuales recoge este trabajo en su totalidad.
(9) Castellet, *ob. cit.*, pp. 165-6.

Palpem adversos
murs de llum, cel de pluja,
pell de la fosca (IV).

Llarga corrua
d'ombres. Per la temença,
remor de passos (V).

(Palpamos adversos / muros de luz, cielo de lluvia / piel de la oscuridad.)
(Larga hilera / de hombres. Por desconfianza, / rumor de pasos.)

En el contexto bíblico «llum» es el bien o incluso el sentido aplicado a la existencia. En los *Salmos* y otros libros del Antiguo y Nuevo Testamento, Dios es considerado en tanto que habitador de una luz inaccesible en la que no hay posible oscuridad, o en tanto que padre de las luces (*Salm.* 35, 10, y *Job.* 1, 7). Es harto habitual en la poesía occidental el juego opositivo entre luz y sombra. Recordemos lo frecuentísima que es la palabra «luz» en la obra de Luis Cernuda y el modo en que se opone a «sombra», ámbito en que los seres dejan de existir. Por su parte, los «ciegos» se limitan a palpar. Ahora bien, la explicitación de «murs» iría referida, metafóricamente, a la idea insalvable o, mejor, al hecho, que impide atravesar..., cruzar («adversos») al terreno de la luz. Como resultado y a su vez paradoja, hay un cielo de lluvia, o sea nublado. Siendo que, analógicamente, «murs» y «pell de fosca» pueden ir referidos a las nubes que impiden el paso de la luz del sol. A ello se añade la importancia espriuana de «pluja».

En el poema V (es plenamente un jaiku, además de una de las composiciones más traslúcidas del libro) el autor desaparece por primera vez del plano de los personajes para trasladarse a un plano superior, desde el cual expone la realidad en situación de narrador omnisciente. Este juego, temporalmente metafórico, lo iremos viendo sucesivamente. Recordemos las personificaciones implicadas en «alçavem» (I), «nostra» (II), «al meu voltant» (III) y «Palpem» (IV); pero ahora el narrador no vive la acción.

Bransolejaven
cranis, gastades moles
de la tenebra (VI).

Ensopergàvem
amb mots. Una per una,
riuen sabates (VII).

(Balanceaban / sus cráneos, gastadas piedras * */ de la tiniebla.)* *[*piedras de molino*].
(Nos topábamos / con palabras. Una por una, / ríen zapatos.)

En esta visión trágica existe una evidente correspondencia entre lo que expone el poeta y el lenguaje mediante el cual lo expresa. *Del lenguaje de Espriu, hermético y sugeridor a un tiempo, ha podido*

decir Joan Fuster que es fundamentalmente «refrenado, tirante, taciturno», poco común en nuestras literaturas (10).

El diseño de los textos, en general, se articula en dos fases: una primera, más descriptiva, y otra en mayor medida, correspondiéndose con los aspectos más reveladores o interpretativos de la realidad. Esto queda de acuerdo con la poética jaikista, la cual suele plantear el texto bajo dos polos de tensión. Habitualmente el jaiku cierra alguna de sus dos fases, sobre todo la segunda, con el llamado *kireji* o palabra cortante (palabra, sintagma o incluso oración), sobre el que recae el carácter más revelador de la percepción poemática. Dicha percepción, muy a menudo sorpresiva, tiene un papel bastante limitado en *Per al llibre...*, pues el *kireji* gana en muchísimas ocasiones efectividad en proporción inversa a su extensión, y el *kireji* espriuano es difícilmente delimitable en formas breves y cortantes.

La composición VII es, en su segunda fase, tremendamente audaz. La relación entre «mots» y «sabates» viene determinada por un verbo desautomatizador en tal modo de la sustancia, semántica que de alguna manera nos induce a relacionar pensando una correspondencia alternante entre ruido producido por las palabras y ruido producido por los «sabates». Los zapatos, debido a la inseguridad, se arrastran, mezclando su sonido con el murmullo de palabras. Así que el parecido con risas transfiere dicho contenido semántico a los propios zapatos.

I percudien
rítmics bastons el ventre
sec de la terra (VIII).

—Company, vacil·les
embriac de begudes
de polseguera? (IX).

(Y percutían / rítmicos bastones el vientre / seco de la tierra.)
(—Compañero, ¿vacilas, / ebrio de bebidas / de polvareda?)

El diálogo, que ahora por vez primera aparece (IX), participará desde este momento intercalándose con otras modalidades expresivas. Y estrictamente, por el encadenamiento de los poemas, ya no estamos ante jaikus, sino ante una suerte de *renga*. Es ésta la serie dialogada más extensa que en el libro aparece (cinco composiciones). También encontraremos esta tipología del discurso más adelante, en su variante de parlamento de un personaje anónimo y sin respuesta en XVI, XVIII, XXI, XXV, XXXI, XXXIV y XXXVII. En efecto, *Per al llibre...* es una obra rica desde el punto de vista de la tipología del discurso.

(10) *Literatura catalana contemporánea*, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 308

—Germà, no tasto
cap altre vi.
—Que puguis
sempre comprar-lo (X).

—Amb diners d'odi
d'esquerp jueu: mig cèntim
per glop us pago (XI).

(—Hermano, no pruebo / ningún otro vino. / —Que puedas / siempre comprarlo.)

(—Con moneda odiosa / de huraño judío: medio céntimo / por sorbo os pago.)

Se presenta en X una composición con diálogo en sus dos fases de pregunta y respuesta. El poeta establece una distinción de los grupos melódicos que responde a la bifurcación del segundo verso en dos grupos, uno para cada dialogante. Sin embargo, permanece la unidad poemática, cuantitativamente hablando. El ritmo no se trunca: los grupos segundo y tercero conforman en realidad un único verso, sumando entre ambos las siete sílabas correspondientes al segundo de los tres versos del jaiku.

—Si me'n donaven
de grat hi sucaria
dures almoines (XII).

—A quina lleixa,
a quin armari guardes
els plats, els vasos? (XIII).

(—Si me las dieran, / complaciente ensoparía / duras limosnas.)
(—¿En qué repisa, / en qué armario guardas / los platos, los vasos?)

He aquí los primeros atisbos de contenido grotesco del libro, instalándose en la escritura espriuana como contribución al carácter metafísico-existencial de nuestro poeta. El término *grotesco* configuró su significado a partir del siglo XVII. Ha escrito Hugo Friedrich que «todo cuanto hasta entonces (refiriéndose a la época de Víctor Hugo) estuvo descalificado, y sólo se toleraba en los géneros inferiores o en las zonas marginales de las artes figurativas, adquiere ahora categoría de valor expresivo metafísico» (11).

Tras la pulcritud estilística de Salvador Espriu se averigua, en el poema XIII, uno de los pocos que carecen de dificultades de interpretación, una de las zonas de transición que contiene toda obra literaria; zonas indispensables, pero nunca de las mayormente cargadas de significación. Por otra parte, el texto puede entenderse en función distensiva dentro de su conjunto, dentro de la densa totalidad en la cual se organiza.

---

(11) *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 44.

Quedem de sobte
molt xops de la vessada
sang del capvespre (XIV).

Em doblegaven
les mans inconegudes
damunt l'esquena (XV).

(Quedamos de pronto / muy empapados por la derramada / sangre del atardecer.)
(Me doblegan / manos desconocidas / sobre la espalda.)

De nuevo, acabado ya el diálogo, el poeta comienza a narrar. Pero ahora, al contrario de lo que sucediera en VIII, el narrador se introduce en la realidad descrita utilizando la primera persona.

En XV, el tema, de ascendencia bíblica *(Libro de Job)*, se muestra como un juego de espejos («mans inconegudes» = manos de Dios) cuyas relaciones sólo son susceptibles de dilucidación a través de la reflexión cultural.

—Cavall, la sella
prou et nafrà. No paren
de castigar-te (XVI).

M'envesquen trossos
de laments, filagarses
de buits diàlegs (XVII).

(—Caballo, mucho te hirió / la silla. No dejan / de castigarte.)
(Me halagan trozos / de lamentos, hilachas / de diálogos vacíos.)

Dios es una dura carga que hiere al hombre. La alegorización, bastante directa por dirigida al mundo de los objetos palpables, pone de manifiesto la pesadumbre que puede llegar a sentir el ser humano, colocándolo en situación propensa a la rebelión frente a Dios. El problema se acentuará en los poemas siguientes, alcanzando su clímax en XX, donde el hombre se detiene a increpar a Dios y le interroga sobre la justicia humana y divina. Es, en fin, una dramática dialéctica entre Hombre y Dios en la cual el hombre sucumbe.

Volviendo al problema de la tipología del discurso, paso a proponer aquí una sistematización del mismo: XIV, descriptivo; XV, referido al que habla (¿el poeta?) («Em doblegaven»); XVI, reflexión apesadumbrada de uno de los personajes (¿es el poeta, alternativamente, el que narra y, además, uno de los personajes?); XVII, referido al que habla («M'envesquen»); XVIII, reflexión apesadumbrada; XIX, referido al que habla... La complejidad del diseño del discurso poético es evidente y de ningún modo es pensable una estructura fruto del azar, sino una minuciosidad constructiva que nos invita a la aventura a través del pensamiento del autor revelado en el texto.

—Déu m'és feixuga,
constant, immensa falta
d'ortografia (XVIII).

M'avergonyeixo,
perquè, si goso escriure'l,
no sé de lletra (XIX).

(—Dios me resulta pesado, / constante, inmensa falta / de ortografía.)
(Me avergüenzo, / porque, si oso escribirlo, / no sé de letras.)

A lo largo de todas las composiciones, explícita o implícitamente, está la presencia de Dios, como un castigo que el hombre nunca podrá eludir. No obstante, el hombre, en un intento descarnado, se desahoga de su pesar hablando de Dios. Si la figura de Dios es en el Nuevo Testamento la del infinitamente sabio (*Epístola a los Romanos* 11, 33; *Epístola a los Hebreos* 4, 13), la del justo (1.ª *Epístola a los Corintios* 4, 4; *Epístola a los Romanos* 12, 19), la del misericordioso (*Epístola a los Romanos* 8, 32), el que da a cada uno según sus obras (*Mateo* 16, 27), en los poemas espriuanos todo esto se pone en duda. El punto de vista parece proceder, sobre todo, del *Libro de Job*, porque Espriu pone en cuestión las conceptuaciones bíblicas ateniéndose a la realidad de la existencia del hombre.

He indagado sobre el tema de ambos poemas en las Escrituras y, efectivamente, se refiere a lo que en ellas se sostiene de que son escritos de inspiración divina. Espriu aludiría entonces, de manera irónica, a la ausencia total de inspiración divina que siente, hasta el punto de detenerse ante la ortografía mayúscula de la palabra Dios.

Es potser l'home
més just que tu? Sols clama
tot el silenci (XX).

—Amb eterns límits
topa l'afany inútil
de la formiga (XXI).

(¿Es quizá el hombre / más justo que tú? Sólo clama / el silencio.)
(—Con eternos límites / topa el afán inútil / de la hormiga.)

La respuesta al hombre es el silencio. El poeta ha preguntado muchas veces en sus libros sobre la justicia (se lee en *La pell de brau*, XLI: «Em diràs si l'home és més just que Déu?»). El «silenci» como problema es rastreable en Espriu. Castellet lo ha considerado en tanto que provocador de la tragedia de la existencia (12).

En los poemas XXI, XXII, XXIII y XIV se va a desarrollar una alegorización ambivalente. Sería, reduciendo a esquema, por una parte (nivel metafórico), Dios-el hombre; por otra (nivel expresivo), el hombre-la hormiga. Ahora bien, la alegorización tiene un punto en el cual se realiza una intersección de niveles: en XXIV, tras prefigurarse los componentes de hombre y hormiga a nivel expresivo, el ser superior (el hombre con respecto a la hormiga) recibe el nombre de «Altíssim». Aquí, precisamente en el poema en que finaliza esta periodicidad de cuatro textos, se trunca el sistema alegórico uniéndose en un mismo punto los dos niveles desarrollados separadamente hasta ese momento.

---

(12) *Ob. cit.*, p. 175.

Sobre l'argila
freda l'obscura força
s'arrossegava (XXII).

Quan vull, alxeco
aquest taló benigne,
per trepitjar-la (XXIII).

(Sobre la arcilla / fría la oscura fuerza / se arrastraba.)
(Cuando quiera, levanto / este benigno talón, / para pisarla.)

El clímax trágico-existencial ya irá prolongándose hasta el final del libro. Con cierto contenido grotesco, el hombre es como la hormiga, y «l'obscura» designaría el color de la hormiga, mas, de algún modo, también connota en relación con la ceguera, con la ausencia de luz. *Per al llibre...* dispone ciertas transiciones de oscuridad y luz, de día y noche. En este ambiente oscilante los colores son muy escasos y predomina la oscuridad. Con respecto a luz se encuentra: «sol» (I), «murs dé llum» (IV), «set de fonte clara» (XXIX); y con respecto a oscuridad: «cec» (I), «tenebra» (IV), «l'obscura força» (XXII), «negre» (XXVI), «la nit» (XXIX), y «parat núvol» (XXXI).

Que la perdone,
car m'anomena Altíssim?
Ara l'esclafo (XXIV).

—Creix en l'estranya
presó que sóc la meva
mort dolorosa (XXV).

(¿Que la perdone, / porque me llama Altísimo? / Ahora la esclafo.)
(—Crece en esta extraña / prisión que soy / mi muerte dolorosa.)

«Altíssim», palabra de uso evangélico, está concebida como una fuerte ironía relacionable con la continua invocación y oraciones del hombre. No olvidemos tampoco la dialéctica de contraposición con las afirmaciones del *Génesis*, es decir, Dios no hizo la muerte (2, 17), o la muerte vino por envidia del diablo (3, 1 y ss.). Espriu dice que la muerte es producida por Dios, el cual arbitrariamente aplasta a los seres según le parece. He ahí la gran angustia, que hace la vida para el poeta algo «triste», empleando el mismo término que él pronunciarse en alguna ocasión. Y ciertamente, la vida de Salvador Espriu es, más que nada, un triste recogimiento metódico.

Brilla, dins l'únic
coneixement del negre,
l'or del meu somni (XXVI).

Groc, blau, verd, mangra:
aprenc colors diversos
de la mentida (XXVII).

(Brilla, en el único / conocimiento del negro, / el oro de mi sueño.)
(Amarillo, azul, verde, almagre: / aprendo distintos colores / de la mentira.)

Es difícil encontrar en la obra espriuana juegos cromáticos. De cualquier manera, «oro» actúa como valoración abstracta. La mezcla del dorado y el negro es realmente taciturna, además de mental. Sobre el sueño, campo semántico importante a esta poesía, trataremos más adelante. En cuanto a «oro», es de señalar su papel (metal perfecto, sol, centro y padre) en la tradición hermética (13). En lo que hace a los colores, es considerable localizar cuatro de ellos agrupados y en un mismo verso de forma enumerativa (sólo aparece otro adjetivo de color en II: «blancs»). Pero fijémonos en que no son colores aplicados a realidades concretas. Para Espriu, la realidad raramente posee color; su materia poética se encuadra en el claroscuro que se desprende de dos concepciones, la bíblica más gris y la existencial. Cuando los ciegos perviven sin lograr salir a la luz, viven la tragedia; la luz es felicidad, el sol lucirá siete veces más en los días mesiánicos (*Génesis*, 1, 16; *Is.* 50, 26).

Vidente, ajuda'ns
al combat amb l'oculta
cremer de l'alba (XXVIII).

(Vidente, ayúdanos/ en el combate / con el oculto ardor del alba.)

El motivo temático de la mirada de Dios sobre el hombre es fundamental para lo que podríamos llamar *existencialismo teológico* de Espriu. Sucede, por otra parte, que la idea de «Vidente», empero, aparte de poder ser asociada a la entidad de Dios, pienso que más estrictamente ha de dilucidarse en torno a la tradición hermética. Ha escrito el maestro hermético Roso de Luna que las *Grandes Almas, Mahatmas* o *Maestros de la Compasión*, poseen una jerarquía a cuyo frente se encuentra el llamado *Vigilante Solitario* (14). Este mito, del cual se ha ocupado también H. P. Blavatsky, de quien en parte es exegeta Roso de Luna, tiene un gran entramado en diversas corrientes espirituales y religiosas. «El mito griego de Proteo; el de Satán-Lucifer; el de Prometeo; el de Cristo y el Verbo de los gnósticos, y el Logos de San Juan guardan estrecha relación con este *Renunciador Supremo*, Apice y Cumbre de la Gran Pirámide terrestre...» *(ibídem)*. El citado *Renunciador* es otra denominación del mismo *Vigilante*, al que también se le llama *Innominado*, entre otros. El mito, de por sí complejísimo, tiene diversificaciones diferentes en Oriente, y hemos de entenderlo de forma paralela al mito del Diluvio, pongamos por

(13) Véase Mario Martínez de Arroyo: *Siete textos de alquimia*, Buenos Aires, Dédalo, 1976.
(14) *Simbología arcaica (ob. cit.*, vol. XXII), Madrid, Pueyo, 1921, pp. 307-10.

caso, el cual ha sido detectado y estudiado en muy distintas corrientes religiosas que precedieron a la cristiana.

D'un pou a l'altre *de la nit, som profunda* *set de font clara* (XXIX).	*Se'ns atansaven* *lentes ales del dia,* *temps de bonança* (XXX).

(De un pozo a otro / de la noche, somos sed profunda / de fuente clara.)
(Se acercan / lentas alas del día, / tiempos de bonanza.)

La «font clara» no es, ciertamente, limitable a su significación léxica, antes bien habría que pensar en su contenido simbólico. En este sentido es constatable, al menos, desde *El Cantar de los Cantares* y ha atravesado la mística juanista, entre otras, e incluso toma carta de naturaleza en la poesía profana cancioneril y renacentista.

Si en XXX hay un cierto acceso de esperanza, ya que está cerca la llegada del día, en la composición siguiente un personaje aclara lo que era una ilusión tan sólo.

—Et duc a l'ample *repós del parat núvol,* *perquè t'hi adormis* (XXXI).	*Peró somnies* *dolçors d'engany? Accepta't* *lliure en l'abisme* (XXXII).

(—Te lleva al completo descanso / de un detenido nublado, / para que allí te adormezcas.)

(¿Pero sueñas / dulzuras engañosas? Acéptate / libre en el abismo.)

¿Alude a una muerte tranquila en lo posible? Más inteligible es el término «núvol». Las nubes inciden en favor de la obstrucción de la luz o, en otras palabras, son un exponente de la oscuridad en que viven los hombres (ciegos). Está inserto con sentido de pasividad, aludiendo a un lugar oscuro en el cual se abandona el hombre para tal vez morir: una claudicación que impone la tragedia de la vida. Y, sin embargo, este claudicar es (XXXII), pese a todo, una posibilidad agradable sin dejar de ser un engaño; es decir, un ensueño, pues la realidad es muy otra: «l'abisme». En última instancia no es factible el abandono, pues la inmediatez de la existencia se impone.

En XXXII constatamos de nuevo una alusión al sueño. El campo léxico de *soñar* hace presente un amplio caudal de palabras clave en el conjunto de la poesía de Espriu, tanto por su frecuencia como por el contexto en que aparecen (cumpliendo así los dos factores sistematizados por Matoré a partir de las indicaciones dadas por Baudelaire). Aclarado esto voy a intentar discernir la riqueza aspectual

del *sueño* en la poesía espriuana, dentro de lo posible, trayendo a colación fragmentos bien diferenciados:

a) *l'or del meu somni* (de XXVI). El sueño es lo único que brilla en la negrura.

b) *Però sommies / dolçors d'engany?...* (de XXXII). El sueño es algo dulce y engañoso que no concuerda con la realidad.

c) *A la vora del mar. Tenia / una casa, el meu somni, / a la vora del mar...* (de «A la vora del mar...»). El sueño es contenedor de imágenes que producen nostalgia.

d) *... / amb els ocells nocturns de la meva solicitud, / un home sense somnis en la meva solitud»* (de «Una closa felicitat és ben bé del meu món»). El sueño llena la soledad.

e) *Però no he de seguir mai el meu somni / i em quedaré aquí fins a la mort* (de «Assaig de càntic en el temple»). La imposibilidad de llevar a cabo el sueño, la esperanza (de marcharse a tierras lejanas para ser más feliz).

f) *... enmig dels oblidats / caiguts amb por, només un somni fosc / del qui sortí dels palaus de la llum* (de «Sentit a la manera de Salvador Espriu»). El sueño puede ser negativo, aunque se entienda como comparación.

Puede concluirse que el sueño es parte importante en el espíritu del hombre, es creativo, mas no por ello ha de ser *luz*. En f) hemos visto sus connotaciones de oscuridad. Es múltiple.

Quan sigui l'arbre,
esdevindran els boscos
només naufragi (XXXIII).

—Cervell, despulla'm
pensaments que no vénen
nus als meus llavis (XXXIV).

(Cuando sea el árbol, / surgirán los bosques / solamente naufragio.)
(—Cerebro, quítame / pensamientos que no vienen / desnudos a mis labios.)

La compleja simbología del *árbol* es muy profusa en la obra de Espriu. Castellet ha establecido una delimitación del mismo en cuatro niveles para nuestro poeta (15), mas aquí no hace mucho al caso. El inicio del poema, *Quan sigui l'arbre,* tiene cierta resonancia bíblica. Parece acertado pensar que ya el «árbol», ya los «bosques», se refieren a los hombres. No olvidemos que al final del libro los ciegos perecen ahogados. Visto así, «naufragi» *sería* un presagio, un antecedente del fin o incluso una conciencia del mismo.

---

(15) *Ob. cit.*, pp. 92-3.

Continuando ahora con XXXIV, ¿qué alcance tiene la desnudez de los pensamientos?, ¿qué indica desnudos en los labios? Quizá se trate de una imagen puramente subjetiva, no dirigida a un sistema de referencias exterior al texto. En la siguiente composición se habla de canciones distinguidas por un ciego: ¿existe algún contacto entre labios y canciones? Es incuestionable que con *Per al llibre...* nos adentramos en una de las zonas más herméticas de la poesía espriuana. Sin embargo, como en buenta parte hemos podido ver, estamos introduciéndonos en un organismo calculadamente estructurado.

Els més sensibles
dits de l'orb destriaven
cançons de l'aire (XXXV).

Un fragilíssim
cristall, la prima vida
de les paraules (XXXVI).

(Los más sensibles / dedos del ciego distinguían / canciones en el aire.)
(Un fragilísimo / cristal, la primera vida / de las palabras.)

Las «cançons» son la poesía, la palabra hecha canto. El canto puede ser contenido y presencia. En «Sentit a la manera de Salvador Espriu» se lee: *«I em perdo i sóc, sense missatge, sol, / enllá del cant, enmig dels oblidats...* Aparece también el canto unido al alba, por ejemplo en «El sotjador»: *Ai, alba, tan llunyana / cançó, inassolible / ...*

En cuanto a las «palabras», no es éste el único lugar en que se presentan emparejadas a «cristall». Primeramente, las palabras pueden ser un simple móvil. En *La pell de brau* (XXII) se lee: *Pels esglaons / dels nostres mots, / el cel es torna...* O como algo implícito en «Canción muerta»: *Era portada en ales de paraules, / paraules mai no dites...* La palabra es, en su más profundo sentido poético, el mayor objeto de entrega del poeta: *He donat la meva vida a les paraules...* (de «Les hores»).

—Timor conturbat
mortis me: ja no compto
els peus, les pauses (XXXVII).

Sentíem próxim
aquell corrent tan ràpid,
on hem de caure (XXXVIII).

(—Timor conturbat / mortis me: ya no cuento / los pies, las pausas.)
(Sentíamos cerca / aquella corriente tan rápida, / donde hemos de caer.)

El poeta abandona los pies y las pausas, abandona la palabra, la canción, la lengua a la cual se ha entregado durante la vida, porque la entidad del poeta descansa en el cálculo y medida de la palabra, y únicamente la muerte destruye dicha entidad.

En XXXVIII, el que narra ya conoce los hechos («on hem de caure»). Por otra parte, es de notar el interesante efecto producido por el cambio de tiempo verbal de un verso a otro.

El rius s'emporta
parracs, l'espant, els gestos,
un últim xiscle (XXXIX).

Amb tots nosaltres,
al fons del glaç de l'aigua,
el qui ens guiava (XL).

(El río se lleva / harapos, el espanto, los gestos, / un último chillido.)
(Con todos nosotros, / en el fondo del hielo del agua, / aquel que nos guiaba.)

Los chillidos de la poesía de Espriu, provocados por el pavor a la muerte, quedan en oposición al silencio absoluto de Dios. Por fin el agua arrastra y en su torbellino da muerte a los hombres. Es el tema de la muerte por agua, del cual recuerdo un tratamiento memorable en *The waste land*, de Eliot.

CONSIDERACION FINAL

Hemos recorrido, tras las pertinentes observaciones contextuales, cada paso de *Para el libro de salmos de estos viejos ciegos*. No se me escapa en modo alguno la posibilidad que existe de proponer nuevas indagaciones, mas pienso que la dificultad y riqueza de la aventura se agradece. En estos cuarenta breves poemas estudiados, al menos se ha establecido contacto con la esencial y obsesiva temática de Salvador Espriu: Dios, el silencio, los ciegos especialmente, el árbol, la palabra... Si el libro es ambicioso y herméticamente profundo, quien interpreta sólo espera que su labor no desmerezca en demasía, pudiendo ser útil al lector que se aproxima a la obra.

PEDRO AULLON DE HARO

Isabel la Católica, 14
AGUILAS (Murcia)

N Â G A

Ocurrió esta hace mucho tiempo... ¿Pero tiene sentido hablar del tiempo al referirnos a nuestra niñez? Hay quien nunca se resigna a dejar de ser niño y esos días están en él tan presentes que, anulado el paso de los años, su infancia es ayer; otros, por el contrario, rompen definitivamente con ellos, y hunden sus vivencias infantiles en el país de nunca jamás, en ese infinito abismo donde, ciega, la memoria bucea en vano sin alcanzar fruto... No; no tiene sentido hablar de pocos o muchos años... Así, pues, olvidando el tiempo, diré que esto ocurrió cuando yo era un niño.

Era un día doblemente festivo. Festivo por domingo y por ser la feria de San Juan. Sin embargo, estaba resultando un día muy amargo para mí. Vagaba sólo entre caballitos del tío vivo y coches eléctricos, entre la noria y el güy-toma, entre el estruendo de los altavoces de la tómbola y el tronar de los petardos estallados por los forzudos a golpe de mazo y músculo; vagaba entre los gritos surgidos del tubo de la risa, del látigo y de la ola; entre el picante olor de las fritangas de churros y el dulce del azúcar quemada para elaborar los copos de comestible algodón; entre las luces de las mil bombillas multicolores que se encendieron de pronto y la suave y débil luz de un ocaso que se consumía. Vagaba solo, oprimido por esa sensación de angustia ante la traición, la injusticia y la crueldad que únicamente en toda su intensidad son capaces de sufrir los niños.

Madre me había entregado una peseta para ir a la feria. Una peseta daba entonces para montar cinco o seis veces en los carruseles y era toda una promesa de una tarde feliz. La felicidad comenzaría oyendo en casa de un amigo la final de Copa. Pero esa final resultó la causa de mi desdicha. Fui a casa del amigo, mi mejor amigo por aquella época. Pero allí, dispuesto a su vez a oir la final y a amargarme la fiesta, estaba él. El maligno gnomo, el enemigo implacable, el tirano que todo niño tímido tiene asignado para su castigo...., estaba también allí...

Empezó a fastidiarme nada más comenzar la retransmisión. Ju-

gaba mi equipo favorito e, inmediatamente, tomó el partido del contrario. Tanto me pinchó que acabé aceptando la apuesta que me propuso. Aposté mi peseta, mi única peseta. Claro está, perdí.

Paseaba solo por el ferial rumiando mi dolor y mi amargura. Lo que sobre todo me dolía era la crueldad de mi amigo, cómplice de su vileza. Después del partido fuimos a la feria. Iba sin dinero, pero confiaba en ellos. Y ellos subían una y otra vez en los caballitos, en los coches eléctricos, en la ola, mientras yo seguía sus pasos con la humildad de un perro. Pensaba tras cada vuelta: mi amigo me invitará la próxima vez. Pero de nuevo llegaba el desengaño. Girando frente a mí, que inmóvil, les veía pasar, él, mirándome, se reía. Y mi amigo, mi mejor amigo, reía también.

Al fin, mientras tiraban al blanco, me alejé. Al principio pensé volver a casa. Abandonando la plaza donde estaba instalada la feria, comencé a vagar por las viejas e intrincadas callejuelas de la judería. Di vueltas y vueltas entre aquellas casas ruinosas y miserables. Casi sin darme cuenta, me hallaba de nuevo en el ferial.

El tiempo había pasado sin sentirlo y estaba anocheciendo. A esa hora la verbena era muy distinta de lo que fuera hacía un rato tan sólo. Por lo pronto, casi no quedaban niños. Ellos ya se habrán ido, pensé, y eso me alegró. Pero con los niños también había huido el aspecto ilusionado y jubiloso de la feria. Ahora todo era triste y mezquino, tan triste y tan mezquino que sentía ganas de llorar. Y es este sentimiento de angustiosa melancolía, de lacerante indefensión y soledad irremediable, el que desde entonces me embarga cuando piso el polvoriento suelo de una verbena.

Vagaba por ese lugar periférico donde decrecen las luces y se acentúa la sensación de ruindad y de pobreza; ese lugar donde están los viejos y humildes carruseles en los que nadie monta; donde pululan perros vagabundos, greñudas mujeres de extraviado mirar y hombres morenos que fuman y fuman con gesto sombrío. Caminando entre aquellos barracones, mi tristeza empezaba a cambiarse en miedo. Apresuraba el paso para alejarme de aquel lugar sombrío, para volver al estruendo y a la luz, cuando una voz, llamándome, me detuvo.

Al principio dudé que aquella vocecita se dirigiera a mí. Tras mirarla un momento, asombrado, reemprendí mi marcha. Pero ella insistió.

—Eh, tú, chico... No tengas tanta prisa... Ven aquí.

Y sin apenas darme cuenta, sin que interviniera mi voluntad ya me estaba acercando. Era una chicuela desharrapada como tantas y tantas de las que viven en esos carromatos. Una falda andrajosa dejaba ver sus pantorrillas flacuchas y mugrientas, y una extraña blusa

floreada que le venía muy grande, una blusa de mujer, contrastaba por su hechura y colores con su liso busto de niña. Su pelo era lacio y azafranado y su boca, de labios finos, estaba embadurnada de carmín. Tenía un aspecto descarado y burlón que me asustaba y repelía, pero también algo indefiniblemente tierno y atractivo.

Estaba sentada en el último de los tres escalones que conducían del suelo a la puerta del carromato, meciendo rítmicamente sus piernas cruzadas. Junto al carromato un hombre en cuclillas trajinaba con los últimos rescoldos de una fogata. Era un hombre moreno y robusto, con el tórax desnudo y el tatuaje de una serpiente enredada a lo largo de su membrudo brazo izquierdo, en el que las brasas ponían reflejos cobrizos.

Miraba como alelado al hombre y a la pintarrajeada y descarada chicuela. De pronto, me fijé en sus ojos, grandes y profundos, dos oscuras violetas sombreadas por unas pestañas largas y sedosas. Era en aquellos ojos violetas tan dulces, tan serenos, tan tiernos, misteriosos y adormecedores, donde se ocultaba el encanto, el inquieto atractivo de aquella muñeca harapienta y pintarrajeada. Seguía meciéndo rítmicamente las piernas, sonriendo burlonamente y mirándome...

Asustado y molesto, la miraba a mi vez. Al fin su vocecita, aguda e impaciente, volvió a sonar.

—Vamos, no seas tonto, ven.

Avancé un paso. El hombre inclinado sobre las brasas soplaba los rescoldos. Prendieron unas astillas. La llamarada llenó de resplandores cobrizos su piel, como si el poniente dejase su esplendor en aquel torso musculado, en aquel perfil aguileño, moreno y sombrío. La transformación fue tan súbita, tan irreal que, sobrecogido, me estremecí. Debió notarlo. Lanzó una risotada y me dijo.

—No le tengas miedo. Le pasa lo que a ti. No puede hablar.

—Yo sí hablo...

Casi sin darme cuenta me había brotado la respuesta. Mi voz, tímida y entrecortada, parecía venir de muy lejos. Tras reir de nuevo de aquella forma brusca y breve, cortando la carcajada nada más iniciarla, me respondió.

—¡Vaya, al fin! Me alegro de que hables. No te preocupes, él tampoco puede oirte.

—¿Es sordomudo?

—¡Sordomudo! Nunca había oido esa palabra. Es muy bonita. Sabes muchas cosas... Debes de ser muy listo...

Otra vez estaba burlándose. Su charla era como una carcajada chillona, más risueña e hiriente que su propia risa. Pero era la boca,

aquella boca pintarrajeada la que únicamente se burlaba de mí. Sus ojos, por el contrario, seguían mirando con aquella mirada tierna, seria y acariciadora, que invitaba a quedarse, obligando a permanecer inmóvil y silencioso frente a ella.

—Pero no te creas, él también es muy listo. Hace cosas que nadie es capaz de hacer, cosas que ni puedes imaginar.

—¿Qué hace?

—¡Huy! Miles de cosas. Es capaz de comer clavos, agujas, hojas de afeitar, cristales y loza. Además puede beber lejía, aguarrás, alcohol y gasolina. Y después de beber gasolina, toma una brasa y se la come y arroja llamaradas por la boca, por la nariz y por las orejas.

—No es verdad. Nadie puede hacer eso de verdad. Son trucos.

—¡Trucos! Te crees muy listo, te crees saberlo todo porque puedes decir sordomudo y palabras así. Pero me gustaría verte hacer lo que él. No hay ningún truco. Si quiere, se atraviesa la cara con una aguja de punto. Puede andar sobre carbones encendidos, y hacer surgir una cuerda flotante y rígida en el aire para trepar con ella. Puede tenderse en el suelo y después elevarse sin que nada sujete su cuerpo. Y puede, si quiere, dar vida a esa serpiente de su brazo para que dance al son de su flauta y pique a los sabiondos como tú...

Miraba al hombre que, entre tanto, había puesto sobre las brasas un pucherillo de barro y cuidaba de mantener el fuego. Miraba al hombre y, a pesar de todo lo que ella contara, ahora ya no me producía la temerosa inquietud de antes. Nada de lo que me decía era verdad. Nadie hace esas cosas. Tan sólo aparentan hacerlo, pero todo es engaño...

—¿Y ha hecho eso aquí?

—Dónde, ¿en este pueblo? ¡No merece la pena que se moleste para esta clase de gente!

—¿Es tu padre?

Movió la cabeza negativamente, acompasando su giro al ritmo del balanceo de sus piernas.

—¿Es algo tuyo?

—No, no es nada mío. Solamente me gusta ir con él.

—¿Le ayudas en su trabajo?

—No hay nada que ayudar. El lo hace todo.

—Entonces, ¿qué haces tú?

—Ya ves... Nada. Voy de un sitio a otro. Veo las cosas. Hablo con quien me da la gana. Eso es todo.

Continuaba meciendo las piernas, sonriendo con su descarada boca pintada y mirando con aquella mirada violeta, somnolienta y acariciadora. Quería alejarme y, al mismo tiempo, permanecer allí. Había

algo en todo aquello que atraía y repelía al mismo tiempo, algo difícil de explicar, sombrío y luminoso, inquietante y amenazador, pero también consolador e íntimo. Un carromato destartalado, un hombre moreno, acaso un cíngaro, atendiendo un pobre puchero con Dios sabe qué; una chicuela desmedrada y procaz balanceando sus flacas piernas desnudas... Sin embargo, todo semejaba un sueño, todo tenía la irrealidad de un sueño, una pesadilla de la que se desea escapar pero de la que no se puede huir.

—Bueno —dije tras un esfuerzo—, me voy.

—¿Por qué?

—Es tarde. Tengo que estudiar.

Antes de que ella riese con su risa breve, sabía que era tonto hablar de estudios en aquel lugar. Reía y reía con su risa aguda y zumbona. Irritado, la interrumpí.

—¿Por qué te ríes? ¿No vas a la escuela? ¿No tienes nada que estudiar, ninguna tarea que hacer?

—Pero bueno, ¿qué dices? ¡Ni siquiera se leer!

La miré un poco asombrado. Parecía decir aquello con orgullo. Sin embargo, tenía ya edad suficiente para que, al menos, la hubiesen enseñado a leer. Tendría que preocuparse alguien de ella, obligarla a ir a la escuela, en vez de dejarla vagabundear.

—¿Sabes lo que te digo? Eso de la escuela, de estudiar, de leer, es una estupidez, una tontería que no sirve para nada.

—No es verdad —dije—. Todo el mundo tiene que ir a la escuela, aprender.

—¿Para qué? —me interrumpió.

—Bueno, para saber cosas...

—Cosas que no sirven para nada.

—Claro que sirven. Si uno no estudia, ¿de qué va a vivir cuando sea mayor?

—Él vive y nunca ha ido a ninguna escuela; nunca ha tenido que fastidiarse leyendo cosas aburridas.

—No todo es aburrido. Yo me divierto leyendo libros...

—¿Sí? ¿Qué libros?

—Muchos libros. Novelas de aventuras, cuentos como los de Las mil y una noche*...*

—¿Y de qué hablan esas Mil y una noche*?*

—De la historia de Scherezade, de las aventuras del califa de Bagdad...

—¡Oh! —me interrumpió—. ¡Valiente historia! Yo no necesito leer nada sobre lo que le ocurre a ese señor en Bagdad. Es mucho mejor estar allí.

—¿Dónde?

—En ese sitio que dices. Bagdad... No es una gran cosa...

—¿Tú has estado?

—Claro.

—No es verdad.

—No es verdad, no es verdad... Siempre tienes que pensar que la gente miente por mentir... Pero yo no miento. Sí; he estado allí. He estado en tantos sitios que ya casi no puedo recordarlos.

—Pero no en Bagdad...

—¡Claro que sí! En Bagdad, Basora, Kus y Babel. Y también en Fas, Mosul y Samarkanda. Y en Ispahan, en Istahar, en Kufa y en Merv. Y en Kabul, en Catay, Samarra y Kairuan. Y en Khajurâho y Haiderabab; en Bojara y en Ctecifonte; en El Kairo y en Estambul. Y en Hamak; en Kala y en Nisapur, allá, en las tierras de Jorasán. Y también en Cornalina; en Hanad y en Miraskan, más allá de las islas de Ebano. He estado en tantos sitios que necesitaría mil noches para poder contarlos...

La miraba embobado. No era posible que hubiera viajado tanto... Pero entonces, ¿de dónde sacaba todos aquellos nombres? Una chiquilla como esa que nunca había leído, que no había podido, como yo, aprender en los libros esos nombres de ciudades fabulosas que jamás habría de conocer..., ¿cómo podía hablarme de ellas sin haberlas antes visitado...?

Pero hablaba y hablaba... Y yo, ajeno al transcurrir del tiempo, permanecía junto al carromato, escuchándola, hechizado. La oí contar del lento y pausado giro de los buitres sobre las circulares torres donde los parsis abandonan sus muertos, allá, en la mágina noche de Benarés, del hilo de sonora plata con que el muezín une los alminares de Fez, de Kairuan, de Estambul, de Mirz, de Damasco, de Basora, de Samarra, de Bujara y de Ispahan; de Bishapur, donde los magos danzan en torno al fuego, ofrendándole entrañas y perfumes; de Samarkanda con el sepulcro del Gran Rey, salpicado de topacios y zafiros; de los inicuos templos de Khajurâho y de los bosques perfumados de Komorín. Me habló de los bazares multicolores en los que se pregonan las doncellas, y danzan derviches alucinados, y la gente se agrupa en torno a los narradores de cuentos y los encantadores de serpientes; de las plateadas y frígidas noches de las caravanas, traspasadas por el aullido de los chacales, en donde las hogueras son como estrellas diminutas y lejanas parpadeando en las inmensidades de la alta planicie; de las serpientes aladas a las que ataca el ibis y cuyos esqueletos jalonan las ardientes arenas de Butona; de la Ciudad del Cobre en la cual jamás amanece; y de la fuente de Sohrá que

torna en mujer a todo varón que gusta de sus aguas. Me habló de los monóculos arismapos que usan horrendos grifos para custodiar su oro, y de los seres peludos y simiescos que moran en los montes de Zugb; del Mar de las Esmeraldas, cuyas aguas mide un dios todas las mañanas para comprobar si alguien tomó algo de ellas; y del gran río surcado por lentas barcas de velas triangulares en el que los cadáveres vagan pausados y solemnes, corriente arriba, hasta remontar el helado manantial donde tiene su origen, allá, en la cumbre inaccesible del Nakapristha. Me habló y habló de cosas tan maravillosas que perdí el sentido del tiempo, mientras todo mi cuerpo se agitaba en escalofríos y mis ojos se anegaban de lágrimas.

Terminó al fin. Yo permanecí inmóvil, mirándola fijamente, sin saber qué decir ni pensar. Ahora su boca pintarrajeada había dejado de sonreír y sus ojos parecían perdidos en inalcanzables lejanías. El hombre continuaba junto al fuego, vigilando el puchero borbolleante. Sonaban los gritos, las risas, los altavoces de las tómbolas y la música estridente de los carruseles, pero toda aquella algarabía nos resultaba extraña y distante, estábamos como en una isla de silencio y soledad, aislados en el interior de una campana neumática hecha de paz, de serenidad, de plácido misterio...

—¿Te gustaría ir? —Su voz, sin aquel tono agudo y burlón que tanto me molestaba, era suave, persuasiva y aterciopelada como sus ojos—. ¿Te gustaría? —repitió.

—¿Dónde? —respondí.

—Allá... A esos lugares de los que te hablé. Verlos. Verlos tal como yo los vi.

—Sí —dije—, mucho...

—Bueno. Entonces, ven.

—¿Pero dónde?

—Aquí, conmigo. ¿No dices que te gustaría verlo?

—Sí, pero es imposible.

—No, tonto; es muy fácil.

—¿Pero cómo?

—Ya te lo he dicho. Viniendo hacia mí. Acercándote hasta que entres en mis ojos...

Reí, un poco nervioso. No sabía si hablaba en broma o estaba burlándose de nuevo, ni qué había de verdad o de mentira en todo lo que me contó. Estaba desconcertado. Todo aquello resultaba irreal e inexplicable.

—Pero, ¿qué dices?

—Claro. Todo está en mis ojos. Todo lo que vi permanece grabado en mis ojos... Y si tú entras en ellos, si te haces pequeño hasta ser

tan sólo un punto en mis pupilas, cerraré mis párpados y podrás ir por ellas viendo todo lo que alguna vez vi...

Reí de nuevo. Pero ella estaba muy seria, casi solemne. Había oscurecido y apenas podía distinguir sus facciones, difuminadas en la penumbra. Sin embargo, a pesar de la borrosa visión, algo misterioso emanaba de aquella niña. Ahora estaba inmóvil, sin mover las piernas, sin reír. Durante unos instantes permaneció en silencio y yo sentía algo que no podía definir, algo similar a esa sensación que se tiene al entrar en la capilla solitaria, al atardecer, cuando únicamente rompe la penumbra el leve parpadeo de la lamparilla del tabernáculo. Sentí otra vez un intenso escalofrío. Al fin, habló.

—Sigues sin creerme... Bueno... Mira mis ojos. Míralos fijamente, sosteniéndome la mirada...

Busqué sus ojos. Apenas pude distinguirlos. Durante unos segundos sostuve la mirada fija, tal como ella quería. Poco a poco, sus ojos se fueron destacando del conjunto de rasgos difuminados por la penumbra, hasta mostrarse tan nítidamente como a la luz del día. Pude ver aquella mirada violeta, dulce y acariciadora, sombreada por oscuras pestañas tal como la había visto cuando aún lucía en el cielo el crepúsculo. Y a pesar de la distancia, vi con toda claridad mi imagen en cada una de sus pupilas... Dos pequeños espejos que me reflejaban con toda nitidez... Yo estaba en ellos, con mi pantalón corto, mis piernas desnudas, mi pelo cortado al cepillo...

—Ahora, acércate...

Avancé como un autómata. Sus rasgos se fundieron en la penumbra. Pero cuando busqué su mirada, poco a poco sus ojos volvieron a surgir. Y de nuevo, con la misma claridad que en un espejo, pude ver la imagen que reflejaban.

—¿No ves...? —dijo—. Te estás empequeñeciendo.

Permanecí inmóvil, paralizado por el terror y el asombro. Quería huir de allí, pero mis piernas no respondían a mi voluntad, tal como ocurre en los sueños. Y por un momento pensé que estaba soñando. Estoy en la cama, pensé; dentro de un momento abriré los ojos y estaré en mi cuarto... Pero sabía que no era así; que aquella idea del sueño era sólo la inútil argucia con que la razón pretendía reencontrar el orden natural de su mundo...

Había empequeñecido. Aquellos dos puntos que tan nítidamente reflejaban mi imagen en lo más profundo de su mirada tenía, por supuesto, el mismo tamaño que unos segundos antes. Era yo, yo mismo, quien había empequeñecido. Sus ojos ya no me reflejaban tal como era, sino tal como fui cuatro años antes, el día de mi primera comunión: el pelo peinado a raya, el pantalón largo, la blanca chaqueta de mari-

nero; los rasgos de mi cara más blandos, más suaves e indecisos de lo que ahora eran...

—Vamos —dijo con esa voz que se había hecho tan dulce, tan somnolienta y acariciadora como su mirada—; acércate más. Ven hacia mí.

Sin darme cuenta, mis piernas dieron un nuevo paso. Esta vez sus ojos se hicieron casi inmediatamente visibles. Y allí, en sus ojos, la imagen.

Ahora ya no me sorprendí... Tendría seguramente dos años. Es difícil precisar la edad de los niños pequeños. Una pelusilla rubia en la cabeza. Una cara blanca como la cera. Unos ojos de largas pestañas circundados de ojeras azules y tenues...

Resultaba curioso... No recordaba ningún retrato mío de aquella edad y, sin embargo, ¡cómo conocía aquella imagen!

Era verano; yo permanecía a su lado durante las largas horas de la siesta. A las seis marchaba al río. Allí me esperaban los amigos para bañarnos. Pero durante aquellas dos horas, estaba junto a él. En la penumbra, las moscas daban la impresión de un manantial oculto que, lejos, levemente susurra... ¡Qué pálida su cara! Espantaba las moscas que venían a posarse en sus mejillas de cera. Su boca olía a leche cortada y manzana marchita, y yo pensaba que así olería la muerte mientras observaba el azul de las venas en la frente blanca como el mármol. Si pasa el verano, acaso se salve, nos había dicho el médico. ¡Nunca hubo un verano más largo que aquel...! Durante las ardientes tardes de agosto, sentado junto a su cuna, deseaba con todo mi corazón escuchar el tintinear de la lluvia, el correr de aquel agua torrencial, fría y vivificante que limpiaría sus intestinos del mal que le consumía lo mismo que limpiaba los campos y las calles. Llegó septiembre acrecentando mi esperanza. Pero un día, antes que el campo se alegrase con el dulce aroma de la lluvia de otoño, mi hermano murió. Estaba ya en la diminuta caja blanca cuando, por última vez, espanté la mosca que había ido a posarse en sus mejillas de cera. Después me llevaron a casa de un amigo. No asistí a su entierro...

Y ahora estaba allí, sus ojos cerrados circundados de leves ojeras azules, su pelusa corta y rubia, sus mejillas de cera, sus labios dibujando la sombra de una mueca o una sonrisa —quién podría precisarlo—; ahora estaba allí, en el doble espejo de sus ojos... Sentí en mi boca el calor de su aliento cuando de nuevo, con su voz susurrante y acariciadora murmuró: Vamos, tonto, acércate a mí, avanza... No sé si entonces noté —o fue mucho más tarde cuando pensé en ello— que en su aliento había ese olor a leche agria y poma marchita que había en el aliento de mi hermano...

Ya en casa temblaba de frío, a pesar de la carrera. Aquella noche

dormí con un sueño profundo. Al día siguiente volví a la verbena. En vano di vueltas y más vueltas. No estaba allí.

Mientras duró la feria, todas las tardes me dirigía como un autómata al lugar donde había encontrado el carromato, el hombre del brazo tatuado y la chicuela harapienta que mecía las piernas sentada en los escalones. Había otros carromatos, otros hombres membrudos y cetrinos, otras chicuelas harapientas y descaradas. Pero no ellos...

De esto hace ya mucho tiempo... Aunque, ¿por qué hablar del tiempo cuando nos referimos a los hechos de nuestra niñez? Generalmente rehúyo ese batiburrillo ruidoso de carruseles, barracas y carromatos, ese mundo sórdido en su aparente alegría, que tan profundamente me deprime. Pero cuando alguna vez, por cualquier causa, me encuentro en él, mis pasos acaban conduciéndome a ese lugar periférico donde están esos viejos carruseles que nadie monta, donde vagan perros famélicos, greñudas mujeres y hombres que fuman con gesto sombrío. Y aunque no quiero confesármelo, sé que mueve mis pasos una esperanza insensata, un loco deseo... Y en esas otras tardes en las que, como hoy, me muerde la loba de la melancolía, algo en mí llora ese temor que, hace ya tanto tiempo, me impidió dar ese único paso que me faltaba para, al otro lado de sus cerrados párpados, abismarme en el misterio violáceo de sus ojos.

ANTONIO MARTINEZ-MENCHEN

Avda. del Manzanares, 68.
MADRID-19.

RUBEN DARIO, ENVIADO ESPECIAL

Rubén Darío llega a España por segunda vez el 1 de enero de 1899. La primera y fugaz visita la realizó en 1892, con motivo del cuarto centenario del Descubrimiento de América. Ahora tiene treinta y un años cumplidos, es maestro reconocido, autor de un libro indiscutible de poesía: *Prosas profanas,* 1896. No se trata de la clara esperanza de *Azul...* —1888—, alabado por don Juan Valera, tan sagaz y de buen tino juzgador, sino del príncipe del modernismo hispanoamericano.

Las impresiones y juicios del nuevo diálogo con lo español se recogen en *España contemporánea,* libro integrado por crónicas aparecidas en *La Nación* de Buenos Aires, el formidable periódico que fundó Bartolomé Mitre en 1869. La tarea de Rubén, enviado especial, comprende trabajos que van del 3 de diciembre de 1898 al 7 de abril de 1900. *España contemporánea* se publicó en primera edición en 1901, París, Garnier Hermanos.

La pregunta inicial que suscita *España contemporánea* se puede formular así: ¿Cabe tanto conocimiento de personas, hombres, cosas españolas sobre la marcha, de no tener una inteligencia y una preparación fuera de lo normal? En obra tan importante para conocer a Rubén y a la España del Desastre, no caben el arrebato e inspiración del poema, dado que los juicios se alzan sobre hechos. Hay que estar en un sitio, saber ver y estar dotado de capacidad valoradora para transmitir la realidad al lector. ¿Es posible en algún caso la información objetiva, no ya total, de lo que se vive? ¿Podemos prescindir de quienes somos, de nuestras simpatías y alcances? ¿Tenemos siempre los datos suficientes para enjuiciar? ¿Cómo separamos el dato irrelevante del significativo? ¿Es hacedero dejar a un lado nuestro sistema subconsciente de preferencias y repulsas? Afortunadamente el hombre no es una cámara cinematográfica desalmada. Cuanto le impresiona los sentidos pasa a juicio antes de ser comunicado. El espejo es mecánicamente objetivo porque rechaza, falto de capacidad incorporadora. Stendhal no paseaba un espejo por un camino, sino una sensibilidad y un juicio.

España contemporánea es un testimonio impagable para el conocimiento del ánimo de un pueblo que acaba de perder las últimas colonias, despertado en la indigencia del sueño del Imperio. Cuando llega Rubén a España el 1 de enero de 1899, nuestra patria se había convertido en un pueblo de tercera, estaba al borde de una guerra civil, que al aplazarse pagaron los irresponsables. Tomar el pulso a semejante situación no es empresa de poeta a secas —tal como se entendía entonces: instrumento inconsciente donde toca alguien—, sino de hombre culto, permeable, inteligente, capaz de repentizar sobre fundamentos no improvisados. Cada crónica de Rubén es un ensayo, acta notarial, documento que le da categoría de historiador, aunque por lo regular se refiera más a lo opinable que a lo histórico, verdad actual averiguada sobre acontecimientos inenmendables. *España contemporánea* es una pintura muy vivaz y, por desdicha, poco equivocada.

En una sangrante crónica sobre la enseñanza en España, se nos muestra un país dolorosamente inculto, donde lozanean el analfabetismo y sus consecuencias de inestabilidad, injusticia, falta de libertad, vicio por arriba y miseria por abajo: «La ignorancia española es inmensa. El número de analfabetos es colosal, comparado con cualquier estadística. En ninguna parte de Europa está tan descuidada la enseñanza.» El análisis del problema lleva a conclusiones terribles, que explican tantas cosas inciertas para entonces, ya acaecidas nada presentables. El poeta, el altísimo poeta nos sonroja con estos hechos: «Bachilleres incapaces de escribir una carta con ortografía, abogados ignorantes al salir de la Universidad de lo más rudimentario de la profesión, médicos que no saben tomar el pulso, ingenieros a quienes se hunde la primera obra en que ponen manos, peritos mercantiles que no podrían llevar regularmente ni un libro *diario;* en fin, militares a quienes *no caben en la cabeza* cien hombres y marinos de cuyos viajes da precisa cuenta el número de averías del barco que dirigen, entonan a coro himno grandioso al admirable sistema que empieza por hacer inútiles a cientos de hombres de uno de los pueblos más reconocidamente despiertos del planeta.»

No hay instrucción pública. Tampoco existe la crítica literaria seria fuera de lo erudito, porque requiere formación y valor personal. *Clarín,* elogiado y reconocido, escribe *Paliques* en vez de ensayos, que no tendrían lectores. El problema español, en general, se plantea en términos desesperados y primarios de *amigos* y *enemigos:* a unos se les concede todo, hasta lo injusto, a otros se les niega derecho a respirar. Pobreza y carencia de preparación cultural, falta de eco y de resonancia en el público miserabilizan las artes, las letras, las ciencias, la vida pública en su casi totalidad. Aún no se había producido la reacción

noventaiochista, y fuera de Cajal, de los regeneracionistas y de escasos profesores y literatos, la patria olía a encastillamiento y a moho, palenque donde gritaba el mesianismo y hambreaba el pueblo. Grave cuadro clínico el que muestra el esperanzado y vital Rubén, a quien luego terminó por ahogar la sombra y la melancolía.

El enviado especial Rubén Darío no trabajó a destajo, como es norma actual, monótona y fatigosa, cuando publican los menos dotados. A cambio logró un panorama inapreciable para nosotros. El que Rubén publicase sus crónicas, que vio con entidad unitaria de libro, implica un juicio de valor en hombre tan exigente. Y no se equivocó. El índice de *España contemporánea* incluye aspectos capitales en lo socioespiritual: el teatro, las diversiones callejeras, la joven literatura, la España negra, la Semana Santa, los toros, la caricatura, libreros y editores, académicos, poetas, la enseñanza, el modernismo, el cartel, la crítica... Y temás de otra índole, como la joven aristocracia, el mitin político —escrito en inglés—, el Congreso social y económico iberoamericano o el rey niño, cuadro espléndido, quizá de mayor enjundia hoy que cuando se publicó. Alfonso XIII contaba entonces trece años.

Ser poeta sólo era poco para Rubén, quien dijo ante la contemplación de un lienzo de Rafael en casa de José Lázaro Galdiano: «Y pareciame que la majestad del arte diese la razón a la caída de todo edificio que no tenga por base la potencia mental.» El únicamente poeta, sin otros saberes justificativos —con menos materia prima a transformar—, por lo general esconde un monocordismo pequeñito, una incapacidad para entender *lo otro* y, por tanto, la misma poesía. ¿Reconocerían los que no quieren que Rubén salga de *lo bello* al admirable ensayista de *España contemporánea* —y de *Los raros,* 1892—, al poeta de «Agencia», de *El canto errante* —1907—, que alguien quería censurar y se ufanaba de haber censurado, medio siglo después?

Al escribir sobre la mujer española, tema nada frívolo —los pueblos son los que hacen o deshacen de los hombres sus mujeres—, Rubén nos introduce en el aire del palacio real madrileño: «La corte es un tanto triste, porque sobre ella se extiende la sombra de la reina. Ese viejo palacio, enorme, sombrío y fastuoso, que asustó al fino pájaro de Francia que se llama Rejáne, es en verdad una vasta basílica de tristeza, que necesita, para no contagiarse con su embrujamiento, reinas risueñas como doña Isabel y reyes barbianes como Alfonso. La regente, que guarda aún la gravedad conventual de sus funciones religiosas de soltera, cuya vida de casada no fue muy agradable en lo íntimo del hogar, y cuya vida ha sido cercada de tantos cuidados, penalidades y desventuras, no tiene ciertamente motivo para estar vestida de color de rosa.»

La presentación de la infanta Isabel —la *Chata*— es una instantánea de gran ojo y de pluma obediente y trabajada: «La única que pone una nota jubilosa en la mansión real es la infanta Isabel, la infanta popular, amiga de los artistas, un poco *virago*, aficionada a cazar, a cabalgar, valiente *sporman*, generosa, caritativa, melómana, muy madrileña, y cuyo *san gêne* la atrae por todas partes, y sobre todo en el pueblo, innegables simpatías.

A vuelta de piropos y madrigales para la mujer española, el poeta quiere entender, y nos proporciona cifras esclarecedoras: «Puede asegurarse que en raros países del mundo se presenta el espantoso dato estadístico siguiente: En España 6.700.000 mujeres carecen de toda ocupación y 51.000 se dedican a la mendicidad. Fuera de las fábricas de tabacos, costuras y modas y el servicio doméstico, en que tan míseros sueldos se ganan, la mujer española no halla otro refugio.» De las españolas que trabajan, dice: «Acostumbradas así a vivir por cuenta propia, no se parecen en nada al resto, de nuestras pobres mujeres, siempre dependientes de la tacañería o de la prodigalidad ajenas. Sobre todo, en la vida íntima de las familias a que aludo, no existen las preocupaciones que crea el temor al porvenir, y por ello el afán de un necesario casamiento de las hembras.»

Se refiere Rubén, siguiendo a don Santiago Alba, a las mujeres que trabajan en los despachos de sus padres, industriales y almacenistas de tejidos y novedades, mediante un sueldo que las independiza y hace saludables y alegres. Y, poco más adelante, afirma, al prescribir el buen ejemplo anterior —«aunque choque un poco con las costumbres arraigadas y sea un poco yanki»—: «La ociosidad y la miseria, en la clase media y en la baja, son un admirable combustible para la prostitución.»

El aguafuerte sonrojante que sigue ahorra cualquier comentario que no sea el asco y el llanto: «Aquí, con la escasez de trabajo y con las preocupaciones existentes, ¿qué hace una joven que no tiene fortuna? Además de los trabajos que he señalado, no le queda otro recurso que los coros del teatro, que ya se saben por dónde van; los puestos de horchateras y camareras de café, limitados y peligrosos para la mayoría, pues para ejercerlos hay que ser guapa; y el baile nacional, para el país, o para la exportación. Y las Oteros son escasísimas (...). ¡Las que quieren ser honradas y trabajar encuentran costura, por ejemplo, se destrozan los pulmones, y por todo el día de labor sacan una pobre peseta! Hay quienes lo soportan todo, y o se echan novio, también pobre, y se van a vivir una vida de privaciones, o mueren sacrificando vida y belleza. En la galantería tampoco pueden encontrar un paraíso... La vida galante es aquí poco productiva para las tristes

máquinas del amor. La *cocotte* no se encuentra aquí como en París o Londres. La mayoría de las infelices caídas va a parar a horribles establecimientos. Como la gracia y la belleza abundan en el pueblo, es ésta una de las capitales en que el amor fácil tiene mayor número de lamentables víctimas. Aún cruzan por las callejas tortuosas las viejas dueñas.»

Rubén no era un sociólogo —difícil especie entonces aun entre juristas—, sino un hombre de letras, muchas y buenas letras, por lo que su curiosidad e instinto selectivo son certeros, por lo común. Costa, y antes Fernández Navarrete, Lucas Mallada, Macías Picavea, Ixern, Morote, Silió o Almirall le hubieran colmado las maseras, puesto sobre magníficas pistas para saber lo que opinaban de España sus minorías más advertidas y preocupadas. Las referencias rubenianas a Ganivet y a Unamuno, respecto a la problemática española, le llegan a Rubén por la doble condición literaria y pensante de ambos.

¿Tapizaron a Rubén de anécdotas, datos, juicios, opiniones —lo que se dice y no se escribe, por su peligrosidad— Valle-Inclán, los Machado, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, Salvador Rueda...? Es posible. Pero las fuentes se aprecian o se ignoran, se advierten o no se ven. Y saber buscar, oír, desechar o admitir es faena de sagacidad y discriminación. En *España contemporánea* se conserva la palpitación del tiempo, es decir, de los temas y problemas de unos hombres determinados en una sociedad concreta. Y lo que resulta más importante: la transrealidad, lo que origina los hechos, su hontanar. Y eso ya no resulta información a secas, sino entendimiento y capacidad transmisora.

Que en las crónicas madrileñas le apunten sus amigos, vale. Mas ¿cómo se los hizo, cómo supo admitirles, por qué misteriosas afinidades consintió con unos y no se trató con otros? ¿También le dictaron los apuntes de Barcelona, que no se quedan en anécdota y paisaje indiferenciados, sino que advierten y explicitan lo más íntimo? Quizá en el mundo se respiraban tormentas sociales. (En un poema muy de tener en cuenta por título y tema, «Agencia», recogido en *El canto errante,* 1907, se lee: «Barcelona ya no está *bona,* / sino cuando la bomba *sona...*».) Barcelona, gran puerta española al mundo, siempre abierta a los signos que se adentran por los Pirineos —pespunte en piedra de España a Europa—, era una protesta viva. Rubén, ya en 1899, barrunta algo que tal vez se explicase en 1909 y la *Semana trágica,* cuando no le dejaban opinar a un hombre como Maragall o se fusilaba a Ferrer. He aquí lo que alguien le refiere a Rubén y que éste entrecomilla: «Vea usted, somos como una familia. España es como una gran familia compuesta de muchos miembros; éstos con-

sumen, éstos son bocas que comen y estómagos que digieren. Y esta gran familia está sostenida por dos hermanos que trabajan. Estos dos hermanos son el catalán y el vasco. Por eso es por lo que protestamos solamente nosotros; porque estamos cansados de ser los mantenedores de la vasta familia. Dos ciudades hay que tienen los brazos en movimiento para que coman los otros hermanos: Barcelona y Bilbao. Por eso en Barcelona y en Bilbao es donde usted notará mayor excitación por el ideal separatista; y catalanistas y bizkaitarras tienen razón. Deberían comprender esto, debería haber comprendido hace mucho tiempo la agitación justa de nuestras blusas la capa holgazana de Madrid.»

Y en otro lugar —pies bien asentados en tierra— asegura de Cataluña: «Tiene buena mente y lengua, poetas y artistas de primer orden; pero están ricamente provistos de ingenieros industriales.»

Rubén, como explica su vida, no era un político prefesional, aunque anduvo en el juego diplomático, donde se sirvieron más de su renombre que él de los cargos. No era profesional, pero le interesaba la política, pues todo es política antes de cristalizar en historia. («Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal», dijo al frente de *Cantos de vida y esperanza.)* El hombre es *animal político,* al que no se le puede amputar impunemente su calificación distintiva de la cuadrupeidad. (Véase, por ejemplo, el libro dariano *Crónica política,* juvenil y rebelde, heroico para aquellos tiempos, y no digamos para éstos, cuando parece que el Poder está por encima de toda norma y moral, en bestiales cueros de fuerza; donde lo que importa es estar como sea, no ser; cuando la *bomba* es la *última ratio* o la coacción incontrastable.)

Decimos que Rubén no era un vividor de la política, quien come de ella, banquete del que excluye a los demás en nombre de la indignidad de la materia del oficio. Cuando un hombre dice que no le importa la política, o es un egoísta insolidario o quiere ejercer un monopolio del mando sin diálogo ni responsabilidad. O lo que monta tanto: quiere situarse fuera de la ley o en una ley que le autorice legalmente a no ser justo, ni siquiera legal, sino caprichoso e imprevisible. Cuanto le pasa al hombre, el gran drama en que consiste su vida —a veces su tragedia— posee una dimensión política —de *polis,* ciudad—, como cualquier hecho social implica repercusiones en campos muy alejados de la industria política, tendente a la autocracia. La política de hoy, recalquemos, es la Historia de mañana, aunque no toda la Historia sea política propiamente. (Y algo grave pasa cuando es preciso insistir en lo obvio.)

Rubén tampoco era ciudadano español, lo que le permitía una obje-

tividad superior ante los hechos que al indígena: le dolía menos España, aunque la quisiera tan entrañablemente como probó en sus versos. Pero mezcló la compasión al cariño, sentimiento vedado al originario, quien no puede compadecer, sino padecer con: ha de amar con todas las consecuencias, no siempre satisfactorias. Nosotros no podemos ser sin España: él —errante—, sí. Nosotros somos España, para él objeto, por muy encariñado que estuviese con ella, y lo estaba.

Sin salirnos de *España contemporánea* podemos rastrear pruebas de la devoción españolista dariana. En su crónica «El mar», ofrece notas desde el 3 de diciembre de 1898 al 21 del mismo año y mes, —«Estamos a la vista de Las Palmas, tierra española»—. Allí dice: «De nuevo en marcha, hacia el país maternal que el alma americana —americanoespañola— ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo. Porque si ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble; y si está herida, tender a ella mucho más.»

En «Dilucidaciones», de *El canto errante*, hace esta aclaración: «Yo, sin ser español de nacimiento, pero ciudadano de la lengua...» Más tarde cantará en «Español»:

Yo siempre fui, por alma y por cabeza,
español de conciencia, obra y deseo,
y yo nada concibo y nada veo
sino español por mi naturaleza.
... ...
Ser español es timbre de nobleza.
... ...
Y español soy por la lengua divina,
por voluntad de mi sentir vibrante,
alma de rosa en corazón de encina...

Nunca desmintió Rubén su amor a España. En *Canto a la Argentina* (1910), poema de más deseo que fuerza, están unos versos que resuenan, al cabo de los años, en el poderoso y tierno Miguel Hernández:

Hombres de España poliforme,
finos andaluces sonoros,
amantes de zambras y toros;
astures que entre peñascos
aprendisteis a amar la augusta
Libertad; elásticos vascos
como hechos de antiguas raíces,
raza heroica, raza robusta,
rudos brazos y altas cervices;

hijos de Castilla la noble,
rica de hazañas ancestrales;
firmes gallegos de roble;
catalanes y levantinos
que heredasteis los inmortales
fuegos de hogares latinos;
iberos de la península
que las huellas del paso de Hércules
visteis en el suelo natal...

Rubén, al no ser español nativo, sino *ciudadano de la lengua,* pudo ser verdadero sin indiferencia. Su diálogo con España no resultará fría información o violento pugilato sujeto-objeto. No va a ver cosas alejadas del corazón, que se pesan, miden y ponen precio, sino hechos humanos en un país de sus mismas pólvoras y torcedores, de su propio verbo, de ese don que permite ser al darse cuenta de sí y expresarse, propiedad de todos y de ninguno: bien comunal.

«*La Nación* me ha enviado a Madrid a que diga la verdad, y no he de decir sino lo que en realidad observe y sienta.» Esta declaración de honestidad informativa viene después de la transcrita declaración de amor a España, donde se mezcla al cariño la visión del desvalimiento, tan operante en corazones bien nacidos donde sopla comezón quijotesca.

Alegra ver a Rubén dispuesto, fuerte, abierto y conocedor, hablar de política, de economía, de historia, con desenvoltura y dominio. «Por eso me informo por todas partes —escribe el 4 de enero de 1899—; por eso voy a todos los lugares y paso en una noche del *saloncillo* del Español a las reuniones semibarriolatinescas de Fornos; en un mismo día he visto a un académico, a un militar llegado de Filipinas, a un actor, a Luis Taboada y a un torero. Y anoche, a última hora, he ido del Real al *Musichall,* y mis interlocutores han sido: el joven conde de O'Reily; Icaza, el diplomático escritor; Pepe Sabater, Pinedo y un joven *reporter...* Ya veis que estoy en mi Madrid.»

Ese Madrid de entonces, lugarón manchego proverbial, ignorante, miserable, indiferente, es, por lo mismo, triste, carne de caricatura y de sainete para llorar. Las gentes, en general, no saben lo que ha pasado y menos aún lo que significa para el futuro el Desastre del 98. En *España contemporánea,* crónica y mural del tiempo, hay temor, debilidad, negrura. «El mal, vino de arriba», sintetiza, para explanar luego. Y poco antes ha dicho: «¿Cómo hablarían ante el espectáculo de las amarguras actuales los grandes reyes de antaño, cómo el soberbio emperador, cómo los Felipes, cómo los Carlos y los Alfonsos? Así, cual ellos, el imperio hecho polvo, las fuerzas agotadas, el es-

plendor opaco; la corona que sostuvieron tantas macizas cabezas, así fuesen las sacudidas por terribles neurosis, quizá próxima a caer de la frente de un niño débil, de infancia entristecida y apocada; y la buena austríaca, la pobre madre real, en su hermoso oficio de sustentar al reyecito contra los amagos de la suerte, contra la enfermedad, contra las oscuridades de lo porvenir; y que está pálida, delgada, y en su majestad gentilicia el orgullo porfirogenético tiene como una vaga y melancólica aureola de resignación.»

Debía de haber un mal presagio en el aire español de entonces. A propósito del estreno en Madrid de *Cyrano de Bergerac,* escribió, robloneando el clavo de su inquietud: «Esta triste flaccidez, esta postración y esta indiferencia por la suerte de la patria marcan una época en la que el españolismo tradicional se ha desconocido o se ha arrinconado como una armadura vieja. Los *politiciens* y los fariseos de todo pelaje e hígado prostituyeron la grande alma española. Y aun la religión, que ha perdido hasta su vieja fiereza inquisitorial en la tierra fogosa de los autos de fe, se convirtió en una de las ventosas cartaginesas que han ido trayendo poco a poco la anemia al corazón de la patria, y si por el sable sin ideales se perdieron las Antillas, por el hisopo sin ideales y sin fe se perdieron las Filipinas. Y el honor, ¿por qué se perdió?»

Rubén coincide con Unamuno y con los del 98 en señalar las causas de la indiferencia popular ante el Desastre. Por algo transcribe lo que oye en la intimidad, lo que rezuma en el silencio, lo vivo que pretende ahogar la prosa oficial, hecha, según parece, para ocultar, no para desvendar e informar honestamente.

Al referirse a una exposición de pinturas —mayo 1899—, Rubén se asombra de que no se refleje en los temas la angustia del drama español: «Entre todos los cuadros de esta exposición, fuera de una escena del hospital militar y de ciertas consecuencias sentimentales de la campaña, no parece que se supiese la historia reciente de la humillación y del descuartizamiento de la patria. Esto tiene más clara explicación. La guerra fue obra del Gobierno. El pueblo no quería la guerra, pues no consideraba las colonias sino como tierras de engorde para los protegidos del presupuesto. La pérdidas de ellas no tuvo honda repercusión en el sentimiento nacional. Y en el campo, en el pueblo, entre las familias de labradores y obreros, aún podía considerarse tal pérdida como una dicha: ¡así se acabarían las quintas para Cuba, así se suprimiría el tributo de carne peninsular que había que pagar forzosamente al vómito negro!» (¿Sabía Rubén que se compraban hombres para que por unas pesetas muriesen los pobres en lugar de los adinerados? ¿Cada cual tiene su muerte, Rainer María Rilke?)

Rubén no podía conocerlo todo, ni siquiera como un especialista de la época, y mucho menos anticipar el futuro. Mas probó tener información contrastada suficiente, conocimiento de los asuntos y del estado de la cuestión, sin contar con la adehala de su talento. Por eso percibe clarividentemente que no todo es metáfora, ritmo y rima poéticos, sino que el primer fundamento reside en la realidad, más propicia y obediente cuanto mejor se conozca. Y la realidad se basa en la convivencia —política—, en las relaciones internacionales —diplomacia y potencia—, en la economía nacida de las materias primas manufacturadas, en la altura cultural íntegra, no coja de técnica o de amena literatura y arte. Rubén escribió en *España contemporánea* con honestidad y preparación general bastante.

En febrero de 1900 diagnostica en una crónica —«Congreso social y económico iberoamericano»—, que recomiendo a los historiadores y a los poetas que sólo escriben y saben de versos: «La situación en que se encuentra la antigua metrópoli con las que fueron un tiempo sus colonias no puede ser más precaria. La caída fue colosal. Las causas están en la conciencia de todos. La expansión colonial de otras naciones contrasta, al fin de la centuria, con las absolutas pérdidas de la que fue señora de muchas colonias. Después del Desastre, recogida en su propio hogar, piensa con cordura en la manera de recuperar algo de lo perdido: ya que no en imposibles reconquistas territoriales, lo que pueda en el terreno de las simpatías nacionales y de los mercados para su producción.»

La decadencia española —a su juicio— «no ha sido, como en el verso, obra del *tiempo*. Ha sido culpa de España». Y observa —recordemos que Rubén escribe apenas iniciado el siglo, hace sesenta y ocho años—: «En cuanto a los males interiores, cierto es que no pocos se los causó el descubrimiento de América.» Y continúa, con la cabeza muy clara, señalando implícitamente que lo diluido pierde en intensidad lo que gana en expansión —Napoleón, Hitler—, sin contar con las reacciones morales que ocasiona la materia de los hechos: «Esos 50 millones de habitantes; 24 millones de kilómetros cuadrados; 48 Españas en extensión, "donde se derramó nuestra sangre, se malgastó nuestra vida, y sólo resuenan como un recuerdo los acentos de nuestra lengua", que dice el escritor andaluz señor Ledesma, les fueron perjudiciales al reino conquistador. No porque sin la obra de Colón hubiese completado el gran Cardenal su empresa africana, sino porque aquel *Klondike* continental sería el cebo de aventureros ambiciosos y envenenaría de oro fácil las fuentes industriales de la península. El hidalgo *conquerent de l'or* no tendrá sino que procurarse "peluca y espada, desdeñando oficios y comercio", como escribe en uno de

sus libros Juan Agustín García, al citar a Gervasoni y una cédula real: "De las Indias he sido avisado que muchas personas que de acá pasan, puesto que en ésta solían trabajar e vivían e se mantenían con su trabajo, después que allá tienen algo, no quieren trabajar, sino folgar el tiempo que tienen, de manera que hay muchos; de cuya causa yo envío a mandar que el Gobernador apremiase a los de esta calidad para que trabajen en sus faciendas".» Y concluye Rubén: «Eso hacía España una vez realizada la conquista del oro: folgar el tiempo que tenía.»

No vale acometer sin base dialéctica contra estos argumentos indiscutibles, convicción arraigadísima en el alma de los hispanoamericanos, que, también con nosotros, echaban la culpa de sus actos a los demás. Ahí está el *Diario* de Colón y la literatura de los cronistas de Indias para sentirse ruborizado por el enloquecimiento del oro, paliado por grandes metáforas: evangelización, civilización de los paganos... Así, no es para alborotarse los humores ni patalear tripa arriba al leer en Rubén: «El Consejo de las Indias enviaba no varones de mérito, sino hábiles sacadores de dinero. Fuera de los virreyes de México y del Perú, grandes de España favorecidos, los demás eran duchos expoliadores. Los capitanes generales y demás enviados a Cuba al engorde proverbial tenían sus antecesores entre los paniaguados de Indias. Comercio descuidado con la metrópoli; aumento, por tanto, del contrabando extranjero. Los holandeses, ingleses y franceses introducían largamente sus mercaderías. Hamburgo no se quedaba atrás, y la China misma vendía manufacturas en puertos como Guayaquil y Acapulco.»

De la desidia española, de su inmovilismo, dan idea estas precisiones: «La independencia vino. Y desde la paz hasta la época actual el comercio español en América ha pasado por diversas fluctuaciones, llegando por fin al más lamentable descenso. Las Cámaras de Comercio poco han hecho y la diplomacia ha sido nula en sus gestiones. También es cierto que la antigua metrópoli no se ha acordado de que existíamos unos cuantos millones de hombres de lengua castellana en ese continente, hasta que las necesidades traídas por la pérdida de sus últimas posesiones americanas se lo han hecho percatar.»

¿Estábamos al final de la esperanza con el Desastre? No. «Pero hacen falta —escribe— españoles de buena voluntad que digan a su patria la verdad y que no la vayan a desacreditar a nuestras Repúblicas. Una docena de españoles como Carlos Malagarriga en cada una de las Repúblicas americanas haría más que los guitarristas de la Prensa y los bailaores de la tribuna, que van a América a hacer daño a su propia tierra. Sobran en España talentos y entre nosotros buenas

voluntades que puedan realizar una unión proficua y mutuamente ventajosa. La influencia española, perdida ya en lo literario, en lo social, en lo artístico, puede hacer algo en lo comercial, y esto será, a mi ver, el alma del futuro Congreso.»

El 98 era la culminación de tantos desaciertos, aunque a la vez —y ello resultaba grave—, el comienzo inseguro de una historia difícil y peligrosa: España, reducida a su escueto solar y trabajo, podía llegar a la descomposición, al desintegramiento nacional y a la ruptura espiritual: a la guerra civil. «*Le Carnaval s'amuse*... y Madrid se disfraza y danza y toca las castañuelas —comunica el 17 de febrero de 1899—. Se ha divertido el pueblo con el mismo humor al que hubiese tenido sin Cavite y sin Santiago de Cuba.» Con ironía escocedora apunta, después de citar a Tácito y a Suetonio: «... y aquí [se refiere a Madrid], más que en ninguna parte, los duelos con pan —y ¡toros!— son menos».

El artículo carnavalesco parece sugerido por Larra. Las gentes «se descaderan a jotas», escribe Rubén en una crónica arañada por el Goya de los aguafuertes. Y todo es negrura, irresponsabilidad, miseria tremenda, lujo que abochorna, extremosidad frívola, inconsciencia trágica de pueblo falto de fe, comido de violenta desesperación o de mansedumbre boyancona. Darío observa —no sabemos con cuánta confianza—: «enfermo que baila, no muere», dejando su parte al buen deseo, a la naturaleza, que dará de sí. «Y yo no sé si me equivoco: pero noto que, a pesar del teatro bajo y de la influencia torera —en su mala significación, es decir, chulería y vagancia—, un nuevo espíritu, así sea homeopáticamente, está infiltrándose en las generaciones flamantes. Mientras más voy conociendo el mundo que aquí piensa y escribe, veo que entre el montón trashumante hay almas de excepción que miran las cosas con exactitud y buscan un mejor rumbo en la noche general.» Y cita a Maeztu, «un vasco bravísimo y fuerte» —el de *Hacia otra España*—, a Ganivet —«el pobre suicida»—, a Unamuno y a Rusiñol. En otro momento —«Una casa museo»— habla con elogio y admiración de don José Lázaro Galdiano, director de la *España Moderna,* «la revista de mayor fuerza que hoy tiene España entre los grandes periódicos». De Ganivet dirá en otro momento —«La joven literatura»—: «... era uno de esos espíritus de excepción que significan una época, y su alma, podría decirse, el alma de la España finisecular». El aprecio por el granadino es muy justo, sobre todo visto desde la coetaneidad. De Benavente afirma: «Jacinto Benavente es aquel que sonríe. Dicen que es mefistofélico, y bien pudieran ocultarse entre sus finas botas de mundano dos patas de chivo. Es el que sonríe: ¡temible! Se teme su crítica florentina más que los pesados

mandobles de los magulladores diplomados; fino y cruel, ha llegado a ser en poco tiempo príncipe de su península artística, indudablemente exótica en la literatura del garbanzo.»

Pensemos, para valorar lo apuntado, que faltaban veintitrés años para que se concediese el Premio Nobel a don Jacinto, por entonces autor de unos cuentos —*Vilanos*— y de unas cuantas obras teatrales: *El nido ajeno* (1893), *Gente conocida* (1897), *La comida de las fieras* (1898) o *El marido de la Téllez*, que apunta a Fernando Díaz de Mendoza, según el rumor general. Benavente, a quien luego llamó Juan Ramón Jiménez, al dedicarle *Laberinto* (1913), «príncipe de este Renacimiento», recordando a Rubén era, asimismo, autor de *Figulinas*, *Cartas de mujeres* y de un libro de poemas primerizos —*Versos*— aparecido en 1893. Claro que con esta obra se pavonearían muchos *genios* de ahora que no han emborronado cuarto kilo de cuartillas con cierto garbo.

Merecería transcribirse íntegro el fenomenal retrato dariano de Benavente. Demos algunas muestras: «Este modernista es castizo en su escribir (...). Tiene lo que vale para todo hombre más que un reino: la independencia.» Pretende la fundación de un «teatro libre», para el que Rubén cree que no encuentra eco. ¿No es Valle-Inclán quien escribe así? «Mefistofélico, filósofo, se defiende en su aislamiento con un arma; y así converse o escriba, tiene siempre a su lado, buen príncipe, un bufón y un puñal.» ¿De quién es este apunte sobre los toros?: «Los durazneros alegres se animan de rosa; el Retiro está todo verde, y con la primavera llegaron los toros. Se han vuelto a ver en profusión los sombreros cordobeses, los pantalones ajustados en absurda ostentación calipigia, las faces glabras de las gentes de redondel y chuleo.» De pasada, anotemos, más allá del estilo, este fogonazo: «Su nombre es como un toque de clarín o como una bandera. Su cabeza se eleva sobre las de Castelar, Núñez de Arce o Silvela; es hoy el que triunfa, el amo del fascinado pueblo: ¡El Guerra! Andaluzmente, Salvador Rueda, no hallando otra cosa que decirme de su torero, me clava: *¡Es Mallarmé!* Vamos, pues, a los toros.»

Y luego de una erudita disertación sobre la historia y vicisitudes del toreo, deja precisado su criterio: «Por lo que a mí toca, diré que el espectáculo me domina y me repugna al propio tiempo: no he podido degollar aún mi cochinillo sentimental.»

Ya que rozamos a Valle-Inclán, tan amigo de Rubén, tomemos unas palabras darianas donde se anticipa, sin claro desarrollo, la definición del *esperpento* del genial don Ramón. Al hablar del gran pintor y dibujante Sancha, como caricaturista, deja caer: «... y deformando,

hace cosas que se imponen. Sus deformaciones recuerdan las imágenes de los espejos cóncavos y convexos; es un dibujo de abotagamiento y elefantiasis; monicacos macrocéfalos o hidrópicas marionetas.»

En crónica de junio de 1899, al caminar con un amigo por el paseo del Prado, oye cantar a los niños, y recoge alguna muestra de sus canciones: «La música tiene el perfume de un vino viejo y sano», dice paladeando el lenguaje. El trabajo referido está dedicado al teatro, y nos cuenta de Benavente: «... después alcanza su más resonante victoria con *La comida de las fieras*. Es difícil que en lo sucesivo sobrepase la exquisitez de intención, la variedad escénica, el equilibrio, la gracia, el vuelo psicológico, la ironía trascendental y el interés de su última obra.» Del *Juan José* de Dicenta afirma que inicia una tentativa de *teatro socialista*, como la *María Rosa* de Guimerá. Del primero dice: «Joaquín Dicenta, que acertó tan bravamente con *Juan José*, no avanzó en *El señor feudal*, y, desanimado, o mejor, poseído ya del deseo de la fija ganancia, se fue hacia la zarzuela.» En el mismo texto señala Darío: «Guimerá es una fuerza, y después de tantear sus conveniencias, ha de volver sin vacilar a su rumbo verdadero: el drama socialista, el drama actual e intenso del hombre y de la tierra.» Y agrega, buen conocedor de la materia: «Difícil es el público para resistir ciertos intentos.»

Al hacer una síntesis y pronóstico del teatro para 1900, escribía Rubén: «Muerto Feliú y Codina, Echegaray gastado, Galdós desanimado, Guimerá buscando el éxito productivo, Benavente piensa en una obra ligera, *puramente cómica*, destinada a una actriz como la Pino, buena y azucaradita solamente para esas fiestas; Dicenta va a Andalucía a escribir libretos de zarzuelas grandes; Sellés —de la Real Academia Española— se prepara a seguir la misma labor; Leopoldo Cano, sin producir nada desde hace tiempo; Gaspar, de cónsul; Blasco, de socialista cristiano, y la crítica ilustrada, con perdón del señor Canals y del crítico de *La Ilustración*, sin nacer aún. Los jóvenes encuentran mejor traducir, y se pertrechan. Y así están las máscaras del teatro que fue en un tiempo el primero del mundo.»

Su aristocratismo le impidió a Rubén valorar seriamente el alcance del género chico, al que menosprecia. En el «Soneto autumnal al marqués de Bradomín» —el de «y por un caso de cerebración inconsciente», con campanadas freudianas en la niebla— se lee el ya proverbial «vulgo municipal y espeso», referido al gentío dominical parisiense. En crónica de octubre asegura: «No gusto mucho del contacto popular. La muchedumbre no me es grata con su rudeza y con su higiene. Me alegra solamente de lejos, como un mar...» Actitud

propia del despotismo ilustrado: «Todo para el pueblo, pero sin el pueblo», frente al democrático «Todo por el pueblo, con el pueblo y para el pueblo».

En mucha verdad que por el camino del género chico se va a lo aldeano y zafio, al particularismo arretestinado y de campanario: lo zarzuelero y melodramático, con pasiones de cartón piedra y sangre de bote. El género chico llevaba implícito el grave riesgo de embotijar achabacanando, de quedarse en color local y costumbrismo de mendrugo. A pesar de esos estigmas, era lo único vivo, donde lo popular intentaba crecer y que, con el genio de Valle-Inclán da el *esperpento*. En el género chico se plantean, aunque sin vuelo, los problemas españoles y humanos de la hora. Hoy, un estudio serio del género chico permitiría llegar a sorprendentes conclusiones sociológicas: es una gran cantera de realidad, aunque ésta resulte chata, la única cera que lucía. Si son pequeños los problemas o los latidos, obedece a que el país no daba para más.

El propio Rubén rectificaría más tarde, respecto a lo poético, en las palabras al lector de *Cantos de vida y esperanza:* «En cuanto al verso libre moderno..., ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico?»

España contemporánea es un libro fundamental para redondear la humanidad rubeniana. Basten dos toques. El 25 de abril de 1899 —cuatro meses apenas de llegado a Madrid— comienza su crónica sobre Alfonso XIII, el rey niño: «Hace algunas tardes, por un punto de la Casa de Campo...» ¿Conocía ya a Francisca Sánchez? El 18 de noviembre del mismo año debían de estar consumadas muchas cosas: «Un hombre de campo me invitó hace pocos días a ver la fiesta de su aldea, en tierra de Avila. Se trata de un lugar llamado Navalsaúz, a algunas leguas de la vieja ciudad de Santa Teresa.» (En 1901 moría una hija nacida de las relaciones Francisca Sánchez-Rubén Darío, que tendrían otro fruto malogrado —Phocás— y un tercero conseguido: Rubén Darío Sánchez.)

En *España contemporánea* Rubén emplea la razón más que el arrebato lírico, toma postura ante problemas y personas, expone gran parte de sus ideas, de su modo de ver como hombre concreto en un mundo determinado. Nadie puede prescindir de su radicalidad, y Rubén es, ante todo, un poeta innovador. Así, en sus crónicas retoza y cabrillea la imagen —voluntad de estilo—, el substrato mental que sirve de osamenta a sus poemas. Rubén es un liberal progresista y tolerante —escribe Libertad, con mayúscula, a veces—, que se de-

clara católico, no a la usanza española de su coyuntura: «Mal podría yo, católico, atacar lo que venero...» Mas se asusta ante el catolicismo del tiempo, como en la crónica que le inspira *La España negra,* de Verhaeren, y el excepcional paisajista Regoyos, libro recién acabado de leer. En otra crónica, casi en tecnicolor, al pintar el lavatorio en el Palacio Real de Madrid, se pregunta: «¿España es verdaderamente religiosa?» Y se contesta: «Creo que, en el fondo, no.» (A continuación nos presenta un cuadro del estado religioso de España, de gran valor testimonial, al margen de exactitudes externas y anecdóticas, donde aflora un clima de opinión y muchos deseos de llegar a la verdad por vía de intelecto amoroso.)

Rubén, inevitablemente, participa un tanto de las posiciones de la historiografía romántico-liberal, que en muchos casos tomó partido antes de conocer y, por tanto, de entender, achaque muy común de exaltados y de inteligentes que quieren atajar por la vía de lo genialoide lo que hay que recorrer por el camino del trabajo: importan más los que cuentan hilos que los fantasiosos. Pero la agudeza preserva a Rubén, y ve, como desde fuera, lo banderizo español: «... decid si José Nakens no se junta, paralelamente en lo infinito —así las dos líneas matemáticas— con Tomás de Torquemada. Es la misma fe terrible, la intransigencia que llega hasta la ceguedad, la aplicación del potro, la certeza en la salvación por el sufrimiento...» Rubén no conocía —no estaba escrito, claro— el singularísimo libro del maestro Américo Castro *La realidad histórica de España,* edición renovada, y ese capítulo VIII sobre el anarquismo ibérico radical, lo más luminoso y certero que se haya escrito nunca sobre el trasfondo y manadero españoles. (De pasada, digamos que el libro fundamental de don Américo está cambiando la óptica y valoración de lo español. Gracias a él, el conocimiento de la realidad, rescatada de fábulas, intereses y comodidades —los encantadores nuestros enemigos— nos hará más libres y en franquía para el futuro y la convivencia.)

En otros momentos de la crónica dariana aludida, el sensual que hay en Rubén le dicta esta perla experimentada: «... la lujuria, madre de la melancolía», como cuanto no resuelve, pues sube para caer. La expresión de 1900 revena en «La cartuja», poesía recogida en *Poema del otoño,* libro de 1910, y en muchos versos a lo largo de su obra poética. (*¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?,* dice a Domingo Bolívar en *Cantos de vida y esperanza,* 1905.) Melancolía, perturbador perfume y peligrosa palabra mala consejera, que le quedan a Rubén de sus excesos de mesa y lecho, a los que no puede escapar por naturaleza, aunque se rebele contra su tiranía en los momentos de contrición.

En el recuento dariano, la nobleza española no destaca demasiado por sus preocupaciones intelectuales. «Entre una exposición y una corrida, la corrida», resume. Y eso que en la exposición no hay sino que mirar, ver de golpe, sin la tortura de leer, traducir y juzgar. Del mal concepto se salvan algunas individualidades, tal la condesa de Pardo Bazán, más escritora que ejerciente de títulos, privilegios y perezas nobiliarias. Doña Emilia es «lo más presentable que tenemos fuera de casa», le decían a Darío, quien, por su cuenta, precisa: «Y ciertamente, como no fueran Menéndez Pelayo o Galdós a París, en esta ocasión, no sé quién mejor que doña Emilia hubiera podido hablar en nombre de la cultura española.» (Destaquemos la gran estima que suponen estas palabras para Galdós, hercúleo y genial novelista —a partir de un punto, cantidad es calidad—, para quien no tuvieron ojos los estetismos, que le tacharon de *gabancero*, con absoluta irresponsabilidad.)

En crónica posterior, al hablar del cartel o *affiche*, se refiere a la exposición del 12 de mayo de 1899 y al desvío de los pudientes y de los nobles hacia las artes: «Lo que hay es, como he manifestado en vez anterior, que la protección de las clases ricas es nula, y que el Gobierno tampoco se ocupa, como en tiempo de ilustres minorías, de favorecer la expansión de los talentos españoles. En la última exposición fue de gran resonancia la compra de un cuadro de Sorolla hecha por una dama de la aristocracia. No se dijo después de esto que ninguna otra personalidad de la Real Casa, o título rico, hubiese hecho adquisiciones entre lo poco de mérito que había en el certamen que inició la primavera y cerró antes de término la granizada colosal del pasado mayo.»

Rubén habla con ningún fervor de la joven nobleza, del poder futuro, de la rectología social de un sector tan cualificado en España, aunque el socialismo andaba por el mundo, incluso conciencias patrias habían caminado en esa dirección, según nos advirtió el poeta al hablar del teatro. ¿Cómo era la juventud aristocrática española de comienzos de siglo? ¿Qué esperanza suponía en horas de tribulación y confinamiento en las propias reservas, sin colonias ni gangas azarosas? Por desdicha, no había muchos nobles como el que resalta Rubén, aunque sin nombrarle: «Señora: Mis abuelos fueron mis abuelos y su gloria es de ellos; yo soy ingeniero y mi título y mi trabajo es lo único que puedo poner a los pies de Vuestra Majestad.»

Rubén contesta cumplidamente a nuestras preguntas: «... nada señala que la patria española pueda esperar algo de sus grandes o de su aristocracia. A pesar de que gran parte de las principales fa-

milias educan a los hijos en pensiones inglesas, es difícil encontrar aquí el *glentleman-farmer* blasonado. Los propietarios de tierras de labranza, o los ganaderos, o arriendan o dejan los rastrojos al cuidado de los administradores, que poco interés han de tomarse, como no sea en el propio provecho. El propietario cobra sus rentas, sin que se le ocurra pensar en introducir mejoras, o aplicar la experiencia de otros países en procedimientos o maquinarias.» (Como se ve, siempre andan pendientes la seguridad y estabilidad españolas de una reforma agraria, de un trabajo general y de un reparto equitativo de lo comunal: Dios no inscribió su Creación en el Registro de la Propiedad, aunque luego los hombres subsanaron el descuido divino. En 1902, Costa publicará su impresionante encuesta *Oligarquía y caciquismo,* que se quedó en literatura y razón para el descontento, y que, al no tener salida, acaba en resentimiento, desgana y dimisión del esfuerzo.)

El poeta de los blasones, las princesas, los cisnes y los aristocratismos no confunde arte y sociedad. También la flor o el árbol solitarios se dan en la paramera, quizá porque la semilla la lleva un viento aleatorio sobre el que nada se funda y continúa. De lo fantástico a lo real hay mucho trecho, y Rubén, para autorizarse, maneja números irrecusables, que hacen patéticos sus razonamientos: «... con *las últimas estadísticas a la vista,* he contado 41 duques, 358 marqueses, 203 condes, 30 vizcondes y 49 barones». Y añade en párrafo aparte: «De antiguo es sabido la poca afición al trabajo de la nobleza española, a causa, sobre todo, de las preeminencias de la hidalguía y de los mayorazgos.» Poco antes ha escrito de los nobles: «Señalados son los que en las letras tienen nombre o se consagran a estudios especiales. En cuanto a los grandes nombres científicos, ni Cajal, ni Federico Rubio, ni Builla, ni Posada, ni Pedro Dorado, ni Augusto Linares, pertenecen a la nobleza...» Y sentencia, congruente: «Familias llenas de oro y acostumbradas al regalo, mal podrían pensar en otra cosa que en los privilegios de su grandeza.»

El trabajo de Rubén sobre el asunto nobiliario acaba amargamente: «La juventud aristocrática, como he dicho, se educa generalmente en el *extranjero:* Inglaterra y Bélgica son los países preferidos.

»La educación es esencialmente religiosa. Siempre, en las altas familias, está la influencia del sacerdote.

»Si el joven sigue una carrera, una vez obtenido el título, se dedica a vivir de sus rentas; se case o no se case, en Madrid y en el extranjero, la vida social y el *sport* le absorberán todo su tiempo. La moda inglesa, el britanismo, se apodera de algunos; otros tienden a la vida chulesca. Son amigos de los toreros, y los días de corrida

van a la plaza con indumentaria que pregona sus aficiones, en lujosas calesas tiradas por mulas llenas de cascabeles, o en sus espléndidos carruajes. Hoy, que medra el *café-concert,* hay quienes se aficionan a las *divettes.* Por lo que toca a la vida íntima, a la familia, naturalmente, diré que no la conozco. Se me dice, no obstante, que el padre Coloma exagera un poco sus *Pequeñeces.*»

Dada la gravedad de los hechos que expone Rubén, renunciamos a más pruebas, aportadas hasta el sofoco por el enorme y delicado poeta. Los ilustres gamberros tenían ocurrencias primarias, fantasía degenerada de señoritos que no alcanzarían el señorío, poseídos de *matonismo,* en término que recoge Darío como acuñado por el inmenso Cajal.

He aquí, como final de tema, unas palabras de glosa imposible sin Código penal ordinario en la mano, respecto a los atropellos de tantos blasonados: «La filosofía del asunto es que el deseo del mal por el mal es innato, y que el sentimiento de la perversidad de que habla Poe duerme en su célula esperando la oportunidad de aparecer. El estudio y el trabajo son los únicos antídotos contra este veneno natural e íntimo. Con ellos se doma la fierecilla que va con nosotros. Mas en las clases ricas y extrañas a todo lo que no sea capricho y goce de la existencia, entre la ociosidad y el fastidio, el trabajo y el estudio no pueden obrar. Agregar a esto los privilegios sociales, la pobreza fisiológica y la degeneración demostrada de las familias nobiliarias, y decidme si se puede *hacer patria* con tales elementos.

»No; no puede aguardar nada España de su aristocracia. La salvación, si viene, vendrá del pueblo guiado por su instinto propio, de la parte laboriosa que representa las energías que quedan del espíritu español, libre de políticos logreros y de pastores lobos.»

Al margen de otras consideraciones, ¿qué corresponsal podría escribir así sin ser declarado fulminantemente persona *non grata* por los suspicaces Gobiernos de esta afrentosa y terrible segunda mitad del siglo XX? ¿Es que la decencia ha sido desalojada por la presión material o lo ético es la fuerza? Hoy cualquier bárbaro verbígero y armígero lo primero que hace para salvar a las gentes es despojarlas de cualquier derecho a opinar o a decidir sobre su vida. Así tiene ese gusto desolador el aire, que cada vez llega menos a los pulmones, más y más reducidos: al hombre se le amputa o jibariza la razón en beneficio de la secuacidad ameneante y sensualizada. ¡Situación pavorosa e irreversible tiempo perdido! En medio de la tecnología esplendente, pero sin finalidad moral, el hombre tiene menos esperanza que nunca. ¿O estamos al borde de la luz, de la paz y del amor, diciendo tonterías

caponas para disimular el miedo? Porque el hombre consciente nunca se ha visto tan aislado y en desamparo, para añadir duelo al terror. ¿Qué cantos de vida y esperanza hubiese escrito Rubén hoy?

Mas prosigamos, por si vale para algo.

La nómina de españoles no líricos que aparecen en *España contemporánea* es importante, y algunos han asomado ya a la cita, como don Adolfo Posada, catedrático en Oviedo, de resonancia nacional, autoridad en el mundo del Derecho político y administrativo. Al hablar de las revistas, inexistentes fuera de la *España Moderna*, Rubén expresa que ha encontrado en publicaciones extranjeras nombres españoles relevantes; «... principalmente a Ramón y Cajal, el eminente sabio [*Darío escribe así en 1899; Cajal no sería Premio Nobel hasta 1906*], que acaba de partir a los Estados Unidos a dar conferencias, llamado por una de las mejores Universidades; a Salillas, el antropólogo; y a un escritor, cuyo nombre en Europa, en el mundo del estudio, es bien conocido: Rafael Altamira, profesor en la Universidad de Oviedo», autor —recordemos— de la ejemplar *Historia de la civilización española,* jurista insigne, juez titular del Tribunal Internacional de La Haya, muerto en México en 1951, a los ochenta y cinco años, cuyo centenario pasó inadvertido en su patria. La capital asturiana —hay que añadir *Clarín,* catedrático de Derecho romano, o el asimismo catedrático Melquíades Alvarez— era, a principios del novecientos y finales del XIX, un enclave cultural de primer orden.

La ausencia de revistas literarias y culturales resulta alarmante. «¿Cuál es la causa —se pregunta Rubén— de que en España no prospere la revista? Primeramente, la general falta de cultura», afirma sin paliativos. En otro lugar sostiene: «... el público no necesita mucho para proteger su pereza cerebral». Y observa con tino: «Es ciertamente extraño que existiendo un grupo de escritores y artistas que sienten y conocen, así sea incipiente y escasamente, el arte moderno, no haya tenido un órgano propio. Creo que la causa de esto se basa en el carácter de la juventud literaria, en lo general poco amiga del estudio, y sin entusiasmo.» Al hablar de la *Revista Nueva,* publicación ecléctica y acogedora, patroneada por Luis Ruiz Contreras —al final de su vida con cara de bicerra—, precisa: «Pueden caber en ella, y caben, los versos de los que intentan una renovación en la poesía castellana y los versos demasiado sólidos del vigoroso pensador señor Unamuno; los sutiles bordados psicológicos de Benavente y las paradojas estallantes de Maeztu; los castizos chispazos de Cavia y las prosas macizas de Unamuno, que valen más que sus versos, aunque él no lo crea.»

Don Miguel publicó su primer libro de versos, *Poesías*, en 1907, a los cuarenta y tres años. En 1909, ya pasado a la creencia unamuniana, Rubén escribió su justísimo ensayo «Unamuno, poeta», que el rector salmantino enarboló como bandera y credencial. «Y cuando manifesté delante de algunos —se rectificó Darío—, que a mi entender, Miguel de Unamuno es ante todo un poeta, y quizá sólo eso...» Insistamos: quien se desdice es Rubén, no Unamuno —«un poeta, un fuerte poeta»—, que echándole tenacidad y tiempo logró imponer su excepcional calidad poética, incluso negada hoy por los hijos de la confitura y el ternurismo, por acéfalos que no saben escandir un endecasílabo ni digerir un gramo de pensamiento, aunque pongan los ojos en blanco al oír el nombre de cualquier poeta extranjero conocido en alegres y malas traducciones de traducciones. Y no hay sentimiento verdadero sin previo conocer —lo otro es cenestesia—. Fuera de la conciencia sólo resta animalidad. El gusto, asimismo, es una forma de entender, ordenar y valorar, aunque tenga mucho de gratuidad y don, en lo primario.

España contemporánea ausculta con ponderación y perspicacia el aspecto cultural y sociopolítico de su tiempo español, tan ligados el uno al otro. Al informarnos de los libreros y editores, escribe Rubén: «He querido explorar ese punto en España, y en verdad os digo que he salido del antro vestido de desilusión. Editores y libreros desconsuelan.» En párrafo aparte nos asesta esta noticia: «Un hombre de letras que quiera vivir aquí de su trabajo, querrá lo imposible. La revista apenas alienta, el libro escasamente se sostiene; todo producto mental está en *crack* continuo. Lo único que produce dinero es el teatro. El que logra hacer una *Verbena de la Paloma*, o una *Gran Vía*, y puede continuar en sucesivos partos de este género, ya tiene la renta gruesa asegurada. El señor Jackson Veyán, a quien achacan mediocridad literaria e incurable ripiorrea, puede reírse de sus enemigos al embolsar sus miles de duros anualmente. Los editores de teatro, o más bien, los que compran la propiedad de las obras teatrales, tienen mejor fama que los de libros. Son más abiertos, más generosos, y hasta autores principiantes hallan en ellos su providencia.»

La crítica literaria no existía en los periódicos ni para los consagrados. No sin ironía, en algún caso —¿arrancaba de ahí la inquina de Pereda a Darío, «poeta venezolano»?— se nos comunica: «Galdós, con empresa comercial para sus libros y con el sentido comercial que le distingue, anuncia sus nuevos *Episodios Nacionales* en la cuarta plana de los diarios, junto al aviso en que el novelista santanderino Pereda recomienda su fábrica de jabón; Valera se da por satisfecho con las atenciones de su público y las traducciones que le hacen en el extran-

jero; y *Palacio Valdés*, que tiene un desdén profundo por la crítica de su país, ni siquiera envía sus libros a las redacciones; escribe para ser vertido al inglés y leído en Nueva York y en Londres.»

Cualquier conocedor apresurado de Rubén se sorprenderá del sarcasmo, del humor, de la terrible ironía darianos. ¿Rubén, el exquisito Rubén, el profundo, el sonoro y metafórico, el gravemente pensativo y eterno, el ya clásico y en boca de las masas que no quería, también jocundo? Sí, ironista asimismo, con humor y desprecio de solitario, con dolorido amor de quien ve su impotencia para realizar el bien posible.

En 1905 publicó en *Cantos de vida y esperanza* su conocidísima «Letanía de nuestro señor Don Quijote», dedicada al magnífico biógrafo de Cervantes, Francisco Navarro Ledesma, muerto en ese año jubilar, a los treinta y seis de su edad. De allí son los famosísimos versos, entre ripiosos y despreciativos:

de las epidemias,
de horribles blasfemias,
de las Academias,
¡líbranos, Señor!

En su artículo sóbre los inmortales —1899— aparecen las fuentes de tal desdén. La crónica es aleccionadora en su totalidad, porque resulta modelo de zumba y zurriago en estilo epigramático y conciso, de la mejor prosa. Vamos a recoger algunos aguijonazos, a los que el tiempo convirtió en sentencias, aunque ha pasado más de medio siglo bochornoso y esperanzado. Que conste que a los auténticamente valiosos —los que nos sirven aún— les hace justicia. De Menéndez Pelayo escribe: «Don Marcelino sabe más que todos los académicos juntos, y sus trabajos son los de un gran escritor, los de un verdadero sabio.» Como no quiere escamotear nada, antes había escrito: «Don Marcelino entró muy joven en la Academia, como se recordará. Hiciéronle triunfar, por una parte, su saber enciclopédico y vasto; por otra, su conocida filiación conservadora.» Al comienzo de su crónica aseguraba Rubén: «La política no anda, asimismo, muy lejos del reino de la gramática.»

Y pasemos a las instantáneas caricaturescas.

«Colmeiro es un sabio. Nada más que un sabio.»

«El conde de Buenos Aires, don Santiago Alejandro de Liniers, hoy alcalde de Madrid, tiene, ante todo, su alta posición social y pecuniaria. (...) Exprimiendo la producción de esta excelente medianía...»

«De don Luis Pidal y sus obras confieso mi absoluta ignorancia.»

«El señor Echegaray es un hombre eminente, *de lo mejorcito que aquí tenemos*, me dice don Leopoldo Alas; pero sus enciclopedias de nociones en este tiempo de especialidades le colocan en una situación que, fuera de su país, sería poco grata para su orgullo.»

«El señor Moret está en la Academia oficialmente. Hubo una ocasión en que para celebrar un acontecimiento resolvieron los académicos ofrecer un sillón al ministro del ramo. Le tocó al señor Moret, que casualmente ocupaba el ministerio...»

«El señor Balart, académico electo, es el poeta meloso y falso que ya conocéis, y crítico de una limitación asombrosa, que beneficia, no obstante, en España, la más injusta de las autoridades.»

«Don Enrique de Saavedra, duque de Rivas, emparentado con don Juan Valera es, sobre todo, el hijó de su padre. Su mayor título académico es ser obra de don Angel, hermano, por tanto, de *Don Alvaro ò la fuerza del sino.*»

«Don Cayetano Fernández es un señor presbítero adobado de humanidades. Su candidatura a la Academia salió de Palacio. Ha sido el áulico profesor de las infantas viejas.»

«Alcalá Galiano es otro hijo de su padre. Ha traducido a Byron, en verso. Ignoro si el sacrificio fue antes o después de entrar en la Academia.»

«Don Mariano Catalina se distingue, entre otras cosas, por sus barbas rojas, y por sus ideas, que son completamente opuestas al color de sus barbas.»

«Pidal y Mon escribe correctamente.»

«El señor Mir escribe con muchas intenciones académicas y, como la mayor parte de los escritores de su país, se toma muy escaso trabajo para pensar.»

«Fablé es una eminencia especial; para unos es un sabio; para otros lo contrario de un sabio. No es digno, a mi entender, de lo uno ni de lo otro.»

Como se puede apreciar por el florilegio, Rubén pisa los linderos de la burla sangrienta, sin pasar de la dicacidaz, mordicante y vesicante. Renovemos aquí, una duda anterior: ¿Es posible tal conocimiento y caracterización de personas y cosas para un forastero o tenía inspiradores e informantes de la tierra, jóvenes hartos de pampringadismo y externidad, con dolor de España y de futuro, hablando a sombras, a muros, a silencios muertos? ¿Fue escrita esta crónica en un ágape de murmuradores o de videntes? No lo sabemos.

De la poesía del tiempo puede afirmarse lo que dice Rubén con garbosa escritura: «El modesto Manzanares no es muy propicio a los cisnes. Antes lo eran el Darro que, como se sabe, tiene arenas de

oro, y el Genil, que las tiene de plata. Los cisnes viejos de la madre patria callan hoy, esperando el momento de cantar por última vez.»

Es del mayor interés literario comparar los juicios del caporal del modernismo hispanoamericano con lo que opinamos hoy, en ocasiones más repetidores que juiciosos.

De Campoamor informa en el verano —agosto— de 1899: «El anciano poeta sigue cada día más enfermo.» (Tenía ochenta y dos años y le faltaba menos de un par de ellos para morir.) He aquí un juicio total sobre el poeta asturiano: «Recordad aquellas perlas brillantes de ironía de las *doloras;* y aquellos pequeños poemas que conducen por una corriente de sonoras transparencias verbales a la finalidad de una inevitable melancolía que por ley fatal florece en los jardines de la humana existencia. ¡Amable filósofo! Daba la lección de verdad adornada de la gracia de su música, su música personal, inconfundible en toda la vasta orquesta de las musas castellanas.»

«Núñez de Arce —nos dice el panida—, también silencioso. Dirige las oficinas del Banco Hipotecario, y *Luzbel,* anunciado hace largos años, no se concluye. Dicen que padece el poeta de enfermedad gástrica, y así debe de ser por el continuo gesto de displicencia que presenta su faz.» (Don Gaspar tenía entonces sesenta y cinco años y fallecería cuatro después.) Núñez de Arce es visto y juzgado así por Rubén: «El vate de antes se encuentra ya traspuesto en una época que desconoce sus pasados versos, el alma de sus pasados versos, alojada hoy en una casilla de retórica. No es esto desconocer el inmenso mérito de ese noble cultivador del ritmo, que ha dominado a más de una generación con su métrica de bronce. Hoy España no cuenta con un poeta mejor. Más aún: no existe reemplazante. Cuando deje de aparecer en el nacional Parnaso esa dura figura de combatiente, que ha magnificado con su severa armonía la lengua castellana, no habrá quien pueda mover su armadura y sus armas. Porque Núñez de Arce, dígase lo que venga en antojo a los que no es simpático intelectual o personalmente, ha sido un admirable profesor de energía.»

Como es patente, el elogio no es despreciable, y menos viniendo de un exquisito de muy compleja y valerosa humanidad. ¿Quiere decir esto que también se equivocan los grandes? ¿Acaso la posteridad procede alocadamente, la sensibilidad es de naturaleza pendular y el mundo da muchas vueltas, pone lo de abajo arriba sin ton ni son o en obediencia a leyes que aún no sabemos? (Aunque entre paréntesis, medítense estas palabras darianas por los que aspiran a demasiada actualidad o coribancia: «Y si de algo se resiente en el conjunto de su obra [Núñez de Arce], es de haber sacrificado más de una paloma anacreóntica o cordero de égloga a la diosa de pechos de

hierro que no tiene corazón, a la Patria, en su más triste ídolo: el ideal de un momento.»)

En un trabajo de 13 de abril de 1899 —«Un paseo con Núñez de Arce»—, insiste en sus juicios: «sin duda alguna el primer poeta de la España de hoy.» Vemos a don Gaspar con Vicente Colorado, autor de un libro titulado *Besos y mordiscos,* que convendría releer. Murió en 1904, un año más tarde que su coterráneo don Gaspar. Mientras van Carrera de San Jerónimo abajo, camino del Prado, Núñez de Arce se nos presenta como un pesimista integral. El valetudinario poeta no recuerda en nada al que llamaba «suspirullos germánicos» a los versos de Bécquer. Rubén escribe, de modo penetrante: «el artista triste de las *Rimas* que, después de todo, era esa cosa formidable: un corazón».

«Manuel del Palacio, tan conocido en el Río de la Plata, vive también flotante en las brumas de su Olimpo muerto. Bueno, triste, aún guarda una chispa de entusiasmo en el fino azul de sus ojos penetrantes.» (El leridano tenía sesenta y ocho años y tardaría siete en morir). Rubén reproduce un romancillo intencionado, autobiográfico y testimonial de don Manuel al duque de Almodóvar, al que pertenecen estos versos:

Sirva usté a su patria,
defienda el derecho;
por él y por ella
sufra usté destierros,
prisiones, calumnias
y otros vilipendios,
y cuando juicioso
la edad le haya vuelto,
logre entre los sabios
pasar por discreto
y entre los tunantes
fama de no serlo,
mientras llega el día
en que un majadero,
un poquito duque
y un poquito tuerto,
por chiripa jefe
de elevado centro,
venga y diga: «¡Basta!
¡Vaya usté a hacer versos!»
Y usté que en la lengua
nunca tuvo pelos,
le responda: «¡Sánchez,
vaya usté a paseo!»

Y con ironía, de la que hemos ofrecido pruebas, escribe Darío: «Don Manuel del Palacio, a quien el satírico señor Alas poéticamente

tasaba en cincuenta céntimos, es decir, cincuenta céntimos de poeta, da señales de perseverancia de vez en cuando en las revistas de la corte, aunque no con la frecuencia de antaño. Cuando la guerra, se puso también él en campaña contra los yanquis; sus *chispas* no produjeron, desde luego, ningún incendio. El señor don Sinesio Delgado, Casimiro Prieto y Manuel del Palacio fueron los tres patriotas del consonante.»

Después de los *dos poetas y medio*, Rubén pasa revista a los demás habitantes notorios del Parnaso finisecular y trata bien a Manuel Reina. Ridiculiza a Grilo así: «Su poesía es de esa azucarada y húmeda, propicia a las señoras sentimentales y devotas. Según se me informa, la protección práctica de sus altas favorecedoras es eficaz, y ese ruiseñor no puede quejarse de los cañamones del mecenato.» Echegaray sale malparado. Cortésmente se cita en el terreno lírico a Valera y a Menéndez Pelayo. «Salvador Rueda, que inició su vida artística tan bellamente —dice Rubén— padece hoy inexplicable decaimiento.» Parece que se pasó a mundo más pingüe y volvió «a la manera que antes abominara; quiso, tal vez, ser más asequible al público, y por eso se despeñó en un campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo.» Y puntualiza Rubén: «Yo, que soy su amigo y que le he criado poeta, tengo el derecho de hacer esta exposición de mi pensar.» (Rueda, ya agotado como poeta nuevo en 1899, de creer a Rubén, se sobrevivió interminablemente, hasta morir, en 1933. Y ese *criado poeta* que leemos ahora, en el original parece que era *creído poeta).*

De Vicente Medina afirma: «es un excelente poeta campesino.» En otro aspecto, dice: «Los catalanes tienen buenos poetas, desde su padre Verdaguer, el de la *Atlántida*, hasta los modernos Maragall, Pagés de Puig y Mateu.» De Unamuno, menos apreciado antes, reconoce que con él basta para que los vascos tengan «aun en la lírica, representación digna en la corte.»

Pensemos que los dioses mayores de pocos años después no habían publicado aún: los Machado, Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Enrique de Mesa, Díez-Canedo, Pérez de Ayala, Valle-Inclán... Por eso, el panorama lírico que nos presenta Rubén, no es injusto, y menos para un innovador, a quien vemos respetuoso y ponderado con los indiscutibles del momento, a quienes hoy niegan tantos que se conocen sus versos de memoria y los repiten en momentos normales de la vida, menoscabados incluso por algunos que no han leído —así resultan de galimatiosos— sino lo último extranjero en detestables versiones de jornalería ganapanesca.

Rubén, en *España contemporánea*, al correr de la pluma, deja salir

su fondo último quizá más que en sus poemas, donde el ángel eclipsa al hombre. Y nos regala apreciaciones espléndidas, muy arraigadas en la trama profunda de sus ideas. Rubén suele juntar a lo hondo lo hermoso, y hace bello lo bueno en estas anticipadoras crónicas.

Si comparamos el mundo español que nos presenta Rubén en *España contemporánea* con el actual, hemos de reconocer una distancia sideral. No tengo tiempo para hacer el aleccionador ensayo. El hecho es que se puede ir de Madrid a Canarias, con absoluta comodidad, en menos de tres horas. Entonces los hombres volaban imaginariamente. Ahora lo hacemos de verdad. Dentro de nada se irá a los planetas de nuestro sistema solar. La ciencia ha crecido maravillosamente, gracias al genio y al tesón de los hombres. El mundo está en disposición de ser un paraíso abreviado, precisamente cuando aparece al borde del caos y de la vuelta al polvo cósmico por culpa de la energía nuclear. El temor y el miedo, la inseguridad y la desgracia han crecido en la misma proporción que la maravilla científica. En esa aventura fascinante de la ciencia moderna—¡ay!—hemos estado al margen, por culpa de cuanto nos mostró Rubén Darío en *España contemporánea;* sólo dimos cosechas de violencia, gran literatura, algunos pensadores, escasa música y pintura de fuste. Es decir: todo lo que puede hacer un hombre a solas, sin depender de los demás, que—¡ay!—, es muy poco. En lo científico—física, química, biología, técnica, poderosa industria...—*han inventado ellos.* ¿Seguiremos sin entender la lección, habitantes del recelo y de la violencia, del medalaganismo y de la superstición? Cuando los *datos inmediatos* del poema de Antonio Machado algunas gentes me quieren estrangular la esperanza, me resuena en el corazón el verso confortador de Rubén:

Abominad la boca que predice desgracias eternas.

RAMON DE GARCIASOL

Cristóbal Bordiú, 29.
MADRID-3.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE TANGO Y LA MUCHACHA DEL CIRCO

SE ESCUCHAN VOCES QUE PARECEN LILAS SILVESTRES

Ya no hay razón aparente para inundar mis ojos
en los juegos pastoriles de mi amor;
ser parte claroscura de las hojas donde da el Sol;
agua fresca y brillante que pasa
junto a mis pies y hace caer las cáscaras inservibles
de estos sueños como el verso cruel, hiriente,
venido de las tierras de nadie.
Y he ahí la sentencia.
Dura lanza como roca sujeta a mi pensamiento.
Dura estaca que me duele. Duro sortilegio.
Y feroces vientos hubo y cielos rojos
y tierras partidas para callar las voces.
Y el dolor sorprendió a las buenas gentes.
Ya no hay razón aparente para los cielos gentiles
y las lilas silvestres como tu sonrisa.
Ya no hay promesas ni vanas esperanzas
que impidan las buenas cosechas de los días difíciles.
No, ahora te ofrezco esta soledad, esta región azul
en el dominio sagrado de la fantasía,
estos astros desconocidos que iluminan el mar,
esta tierra del centinela eterno,
este pellejo dañado por la playa feroz de la Memoria.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE TANGO Y LA MUCHACHA DEL CIRCO

Y este es mi Gran Espectáculo:
He aprendido a hacer equilibrio con mis emociones.
También, a darte un ojo o una oreja como una flor
a pedido del público.
A tragarme la desilusión como un sable de 20 puntas.

A meterme en la jaula de mis pesadillas
sin ningún temor.
A retorcerme la cabeza encendida por todo el cuerpo.
Y lograr el aplauso de todos.
Y puedo demostrarte, también,
que por el lugar donde habitualmente sale el sexo,
sale ahora sonriente mi cabeza.
Por donde suelen mirarte mis ojos, el alma pide ayuda.
También hago otras cosas:
Soy capaz, si me propongo.
de arrojarme al vacío y cantarte el Mano a mano
con voz de ventrílocuo asustado.
Y solamente con los ojos decirte estoy perdido.
Pero eso no.
¿Cómo quieres que me ponga la muselina de lentejuelas.
y me ría a carcajadas,
cuando tengo unas ganas enormes de llorar?

EN EL VIEJO INCENDIO DE LA GRAN CIUDAD AZUL

Comencé a ascender en esta habitación y a verte solo.
Respondí a tu hechizo y ahora vago por las alturas,
en este gabinete profundo de mi Paraíso interior.
¿Qué sabes tú lo que es tener un alma, Mago Tlacahuepan?
¿Qué sabes tú lo que es sostenerla y elevarla?

Aquella mariposa fosforescente se encendió en sus ojos.
Mientras yo jugaba con tus emociones a escondidas
y creía en los relámpagos como en el Olifante sagrado
que se oye desde la parte oscura de mi sombra.

Ahora asoma mi cabeza de lobo acorralado
y sin piedad, se me enfurece con la razón de siempre.
Y en el País de los Aparecidos se pierde la memoria.

LAS DULCES REGIONES DE TU SENO

Nuestras señales del amor brillan todavía y nada saben.
Hacen estragos el nudo recorrido de tus muslos.
Y grandes son los secretos y silenciosas las vacilaciones.
Si yo acaricio tus pechos, ellos saben cubrir
las profundidades incontenibles de las manos. Quizás
debiéramos volar despacio.

Si yo supiera cómo orientar, poner a buen recaudo esta
bandada de lobos expuestos al sacrificio.
Si yo acaricio tus pechos te abres despacio como una
verde pradera invadida de mirlos y espacios azules
y aguas transparentes y te pones a brincar sobre las
sábanas —este hermoso patio sin sol—, y soplas
mis orejas como un fuego que a fuerza de continuar
ya es eterno.
Ahora debes sorprender los sonidos atraídos por tus
labios y adivinar el código que hemos tratado
de descifrar pacientemente.
Nuestras señales del amor vienen despacio y en alto
y desde la pradera algo anuncia que es larga aún la
jornada. Y nada es mejor que intentarlo nuevamente
hasta que afloje la presión de nuestras manos.
Porque nuestras señales del amor, hoy viernes,
cuando aún no me he puesto de acuerdo entre tus ojos,
he advertido el dolor que hay detrás de las paredes.

PEQUEÑO HOMENAJE A DON FRANCISCO DE QUEVEDO Y LOS VISIONARIOS

Hoy soy este principio: la sentencia.
Ayer, apenas una divinidad con sus poderes,
una luz heroica casi en el misterio.
Un hechizo del tiempo.
Lo demás, un olvido donde descansa el viento.

Mañana habrá una muerte sin renuncia
a la desdicha fantástica de un sol.
Después, la gran festividad del vino audaz
y cierto y violento que implanta hirviente
una antigua razón del atardecer.

Más tarde, una perpetua lucha sin razón.
La continuación del viaje, el vivo rostro,
las caídas hojas rojas del incendio,
el mármol triste y dañino que sabe la verdad.
Más tarde, el vocabulario presente del fuego.

Antes, la mordedura de una serpiente;
la navegación extraña en un peligroso mar;
la llegada al paraíso estando en el infierno;
el vértigo verde de mi pasión rondando;
el jardín sonoro de la mente.

Principio y fin y locura y fuerza de amor,
arena que siempre vuelve;
cuchillo que despoja al hueso de la realidad.
Tal vez, un espejo que abre sus puertas
y mira mi interior y polvo apenas y siempre.

CANTICO

Te dije: ordenemos todos los recuerdos.
Que la locura quede atrás
como esos pájaros que nadie recuerda su nombre.
Me dijiste desde tu cangrejo
muerto sobre el hombro, algo de química
que me sonó a pescado frito
o a tiburón de Alaska.

Me puse serio entre mis plumas brillantes
de avestruz salvaje
y con la cara pintada de verde,
te indiqué que dejaras la farsa
para que realmente tomara la palabra el cangrejo.

CANTICO

Muchas veces cuando no estoy me veo.
Juego a esconder el cuerpo
pero tú lo encuentras.
Otras veces, cuando tú no estás,
me dices, encuentras la tristeza.
Tus manos me tocan y yo que no estoy,
me conduzco enorme a sostenerte
como si estuviera.
Si no estamos los dos,
tal vez queden los sueños.

Tal vez yo juego y mañana esté
o vaya por mí tu rostro que espera
mi tibia piel en tu tibia piel,
como si fueran los grandes vientos
a la orilla del mar.

EN EL TIEMPO DONDE EL VIGIA

En el tiempo donde el vigía ansía sus cúpulas de plata,
un místico placer se enciende y un silbido lejano
llega de la noche, como un invisible enviado demente.

Tú sabes bien que en este sánscrito perverso
que te pronuncia cálidamente, se mantiene el vivo
recuerdo de tus ojos, como demonios dulces y fatales.

¿Cómo saber si el paisaje brumoso de tu odio
resistirá al verano? Todo parece anunciar que ese
perverso cristal del pasado brilla todavía.

El verano penetra tu miseria y madura las semillas
que no han conseguido dar fruto y acerca los astros
hacia las sagradas comarcas de la ira.

Así como el vigía se pierde en esa zona de la noche;
así espero el crepúsculo para entrar en tus sueños;
así, lo sé, llega con el silbido un esplendor agonizante.

El Tarot habla y condena. El Arcano deja abierto el sueño.
El abismo que separa el placer del infortunio,
cierra este capítulo como las lluvias doradas de septiembre.

¡Cantemos y bebamos hasta el amanecer!
¡Hay que jugar nuestro futuro sin dolor ni nostalgia!
¡Hay que arrojar sus restos, en la furia eterna del mar!

EL CAMINO DE LAS ESPECIAS

¡Manuel, los Cantos! ¡Escucha la voz de tus propios Cantos! Mañana
ha llegado y ahora las piedras han de arder. Las sombras han
de quitarse ante tus ojos. Nacen flores prohibidas y viene lo que
se fue: pájaros luminosos sin despedida. El olvido quedó atrás
y el Canto ahora nace desde los Templos eternos. ¡Manuel, los
Cantos...

Ayer, ¿dónde quedó el ayer? Entrado en mí como en las colinas lejanas de una diosa. Los cantos inmortales hierven las cosechas, inundan el corazón de una miel dorada y hacen delirar esta cabeza que odia no soñar. ¡Sólo los Cantos florecen sin bajeza! ¡Los Cantos, Manuel, los Cantos! ¡Los eternos Cantos!

Entre el ramaje seco de un bosque moribundo, hemos de ver un cielo abierto y brillante, como pulida campaña de bronce expuesta al sol. ¡Oh mármol que duermes desde hace siglos sobre el pecho de los dioses! Hoy he de beber por esos viejos Cantos nostálgicos que fueron vuelo sobre las aguas de un mar apacible. De un mar donde las almas fuertes se hacen irresistibles al pecado y al sueño. Sinfonía cruel y hermosa que sabe vencer como esta terca esperanza de la vida. ¡Los Cantos, Manuel, los Cantos... Los inmortales Cantos de esos días felices de tu infancia que pueden oírse en la casa abandonada. Oye a tu padre con su guitarra dulce que dice la verdad está dentro de ti. Oye su voz suave y profética. Mientras el humo de su tabaco cobra altura y es parte de la visión. ¿Oyes, Manuel, tu propia voz?... ¡Los Cantos, Manuel, los Cantos!... ¡Los proféticos Cantos del Sol!

¿Cómo puede la vida despedazar las antiguas pasiones sin destruir el presente?... ¿Cómo puede morir así la virtud y apagarse la llama de aquel lugar? Así como el agua puede irse de las manos que se tomaron y desaparecer el contacto de los ojos que se vieron y amaron. ¡Manuel, cuidado con los ojos que ignoran el pasado! ¡Cuídate de las flores que ahora son polvo y los pensamientos trágicos y de los jardines en el frío cuando empieza a anochecer! ¡De las fuentes de colores y sus eucaliptus verdes! ¡Cuídate, Manuel de las tumbas no visitadas por nadie y del cobre verde de sus lápidas con sus fotografías pasadas de moda!... ¡Es el frío labio de la mañana, Manuel! La fiebre estancada en la habitación a oscuras. ¡Los Cantos, Manuel, los Sagrados Cantos! ¡Los hermosos Cantos de este nuevo viaje que hace relucir las olvidadas catedrales de la Noche!... ¡Manuel, los amados Cantos!...

SON ESAS PIEDRAS VIVIENTES

En el participio pasado de mi sombra yo digo insurrección
del alma.
Donde deduje fiebre o gravedad que de llegar resiste
la embestida fatal de Fieras voladoras y aves migratorias.

Porque había una esperanza, sí, llamada Jamás
que espera
en el subsuelo de la memoria. Carnicería cruel de la
existencia.
Piedra Filosofal que llega a nada. ¡Pobre animal herido
de no se sabe quién!
Llegaste a mí como al Domicilio de los Condenados.
Indigno juicio que el tiempo cierra. Escalinata oscura.
Llegaste a mí sin dar noticia. Adelantada Niña de las
Flores pensantes.
Cuando los cielos agotados dormían.
Deduje las distancias, las pestes, los dólmenes vivientes,
las sacrificadas pasiones, las alondras del canto
disonante,
la triste Verona. Y me refugié en tus Epocas donde
los silencios crecen como un desterrado sin salvación.
Delatado por mi propio fuego.
Coleccionista de historias inútiles y de aguas
que vuelven
por su mismo cauce. Invisible náufrago de la marea alta.
Son esas piedras vivientes que contienen el bálsamo
de mi fiebre.
En la extinguida sombra, erijo a este sobreviviente
de los eternos hornos solares.

MANUEL RUANO

Avda. Principal, Las Palmas
(frente a Pza. Caracas)
Edif. Almudena, 5.º, Apto. 9
Caracas, 105 (VENEZUELA)

LA EDUCACION COMO MATERIA NOVELESCA

(Paul Bourget - Unamuno - Pérez de Ayala)

Al utilizar la educación como materia novelesca (algo muy distinto de la no infrecuente utilización de la novela como medio educativo), Unamuno, es decir, su novela *Amor y pedagogía,* se sitúa en una línea temática, cuyo punto de arranque en la literatura moderna podría establecerse en *Le disciple,* de Paul Bourget (1), así como su proyección última es la novela poemática *Prometeo,* de Ramón Pérez de Ayala. En éste se produce un cambio sustancial, atenuando en él la importancia de la citada materia novelesca, ya que en *Prometeo* la educación del niño se frustra desde el nacimiento de esta pobre criatura.

Las otras dos novelas muestran los efectos de determinados tipos de educación ultraintelectualistas, mientras que en la del autor de *Belarmino y Apolonio* tal educación no es más que un patético ex futuro.

En *Le disciple,* un filósofo llamado Adrien Sixte, del que inmediatamente sabemos que profesa el «más completo determinismo», se ve mezclado en el proceso que se sigue a un discípulo suyo, el joven Robert Greslou, acusado de haber envenenado a su amante, Charlotte.

La madre de Robert suplica al filósofo, tan admirado por su hijo, que ayude a su defensa; para ello le entrega unos papeles manuscritos del joven Greslou, una especie de memorias, tan sinceras e íntimas que su autor las ha titulado «Les confessions d'un jeune homme d'aujourd'hui». Aplicando a su caso el método de Taine, Greslou demuestra que por ley de herencia se ha convertido en un ente lógico, poco apto para la acción. Es, además, incapaz de resistir a sus deseos. Para justificar tales afirmaciones, expone las bases de su propia formación: educación a cargo de sus padres, lecturas de románticos europeos y entusiasmo por la filosofía de Sixte, que le ha mostrado y persuadido que la vida espiritual está sometida al determinismo,

(1) La novela de Paul Bourget apareció en 1889; citaremos por la edición de 1938, Plon, París.

siendo puramente convencionales las nociones del bien y del mal. Greslou no ha matado a Charlotte, pero la ha seducido metódicamente, para realizar con ella una experiencia psicológica, y la ha llevado así a la muerte. Gracias a la intervención de Sixte, su discípulo es absuelto por los tribunales; muere, sin embargo, después a manos del hermano de la víctima. Sixte, desesperado y vencido, repite al final la oración aprendida en la infancia: «Notre Père...»

Le disciple es, pues, una «novela de tesis». Bourget utiliza a Sixte y a Greslou, como símbolos de una sociedad en crisis, para atacar al movimiento intelectual de la época, por creer que el sistema de educación y los valores morales del positivismo son causantes de los males de Francia: «France a vu d'ignobles maîtres d'un jour proscrire au nom de la liberté ses plus chères croyances, des politiciens abominables jouer du suffrage universel comme d'un instrument de règne, et installer leur médiocrité menteuse dans les plus hautes places» (2).

La novela va dedicada «al joven francés», y en el prólogo examina y comenta Bourget la problemática subyacente en la obra. Sixte es el exponente de la filosofía moderna en su estado puro; la interpretación y el uso de esta filosofía son, a juicio del autor, la causa de la debilidad en que se halla el país. Dos tipos de jóvenes le parecen dignos de ser destacados y estudiados: «L'un est cynique et volontiers jovial. Il a, dès vingt ans, fait le décompte de la vie, et sa religion tient dans un seul mot: jouir, qui se traduit par cet autre: réussir... l'autre est un épicurien intellectuel et raffiné... à vingt ans, il a fait le tour de toutes les idées. Pour lui, n'en est moins vrai, rien n'est faux, rien n'est moral, rien n'est immoral» (3). Greslou viene a ser una síntesis de estos dos tipos, en los que aparece pervertido y falseado el intelectualismo francés. De ahí que la tesis de *Le disciple* pueda resumirse de la siguiente manera: «Ne sois ni l'un ni l'autre de ses deux jeunes hommes, jeune Français d'aujourd'hui» (4).

La semejanza de la novela de Bourget con *Amor y pedagogía* es clara. Unamuno dirige su obra a una España en la que «el intelectualismo» es también causa directa del estado del país. Don Fulgencio Entrambosmares, lo mismo que Sixte, tiene una visión filosófica del universo que no pasa de teoría, pero que al ser adoptada por don Avito y experimentada en Apolodoro produce la destrucción intelectual, moral y física del joven conejillo de Indias.

Asimismo, es parecida la estructura de ambas novelas. En *Le disciple* hay un filósofo representante del pensamiento moderno, como

---

(2) Bourget, Paul: *Le disciple*, p. 8.
(3) *Ibid.*, pp. 12-3.
(4) *Ibid.*, p. 13.

en *Amor y pedagogía*, y sus ideas son igualmente puestas en práctica por otra persona.

La filosofía de esas dos figuras representativas del movimiento intelectual existente en su tiempo —Sixte y don Fulgencio— está basada en la justificación de su propio ser. En una época en que el intelectual carecía de fe, Bourget y Unamuno crean personajes que tratan de inmortalizarse en las obras, fundando sus teorías en «la lógica» y en el cientifismo puro aplicado metódicamente.

Sixte había rechazado la idea de Dios: «La thèse de l'auteur consistait à démontrer la production nécessaire de "l'hypothèse-Dieu" par le fonctionnement de quelques lois psychologiques, rattachées elles-mêmes à quelques modifications cérébrales d'un ordre tout physique» (5). Y, sin embargo, ante el fracaso de sus ideas y al ver las consecuencias que producen en otros, al final de la novela vuelve paradójicamente a la religión, como única manera de escapar a la desesperación: «... pour la première fois, sentant sa pensée impuissante à le soutenir, cet analyste presque inhumain à force de logique s'humiliait, s'inclinait, s'âbimait devant le mystère impénétrable de la destinée. Les mots de la seule oraison qu'il se rappelat de sa lointaine enfance: "Notre Père qui êtes aux cieux..."» (6).

Don Avito, influido por don Fulgencio, sufre la enfermedad del siglo: «el erostratismo». No cree en Dios, porque «la lógica pura» se lo impide. Quiere alcanzar la inmortalidad por medio de sus obras. Pero también, como el personaje de Bourget, don Avito se convertirá; en otra de las novelas de Unamuno —*Niebla*—, le veremos saliendo de una iglesia, en la que de manera inconsciente, lo mismo que Sixte, trata de buscar consuelo.

En *Amor y pedagogía* la caracterización da empuje y solidez a la novela; su tono es el de una sátira mordaz contra un segmento de la sociedad española. Bourget, en cambio, al presentar a los personajes desligados del mundo real, disminuye el valor de su obra: «Malheureusement, l'aspect symbolique du livre perd énormément de sa valeur à cause des insuffisances de ses personnages. Ils sont trop bizarres et trop exceptionnels pour servir de symboles. Sixte ne peut d'aucune façon être considéré comme le "philosophe moderne"; Greslou est loin d'être un "jeune homme d'aujourd'hui" tout court» (7).

* * *

(5) *Ibid.*, p. 30.

(6) *Ibid.*, p. 369.

(7) Austin, L. J.: *Paul Bourget, sa vie et son oeuvre, jusqu'en 1889*, París, Libraire E. Droz, 1940, p. 238.

La primera novela de Pérez de Ayala ordenada temáticamente en torno a la educación del hijo —tomando la palabra educación en su sentido más amplio— es *Prometeo,* una de sus tres «novelas poemáticas de la vida española». Conviene advertir que ese mismo tema no deja de estar presente en las otras dos —*Luz de domingo* y *La caída de los limones*—, pero en éstas aparece fundido, subyacente como «dato» complementario en el tema dominante de cada una, tal como sucede, según veremos, en otras novelas más extensas del mismo autor.

Las tres novelas «poemáticas» aparecieron en 1916. Catorce años antes, en 1902, Unamuno había publicado *Amor y pedagogía.* La relación entre esta novela y *Prometeo* es evidente; una comparación esquemática de ambos argumentos mostrará cuán notorias son sus afinidades.

En la novela de Unamuno, don Avito Carrascal, «hombre del porvenir», «joven entusiasta de todo progreso y enamorado de la sociología», tiene la convicción de que aplicando al niño una pedagogía sociológica rigurosa puede conseguirse hacer de él un genio. Para probar su teoría decide atenerse enteramente a su razón en la elección de madre para su futuro hijo, buscándola «deductivamente»; pero, dejándose llevar por el amor, enemigo de la pedagogía, se casa con Marina (nombre que simboliza lo natural).

El grotesco pedagogo inicia sus métodos educativos desde el estado embrionario del futuro genio. Apolodoro, que así se llamará ese genio en potencia, va creciendo bajo los auspicios pedagógicos de su padre y de su maestro, el filósofo don Fulgencio Entrambosmares, «hombre entrado en años y de ilusiones salido». El «erostratismo» de ambos educadores va minando el carácter de Apolodoro, quien al advertir su condición de pelele se suicida.

El tema de *Prometeo* es muy semejante. Marco de Setiñano, joven ambicioso, aspiraba a una gran perfección personal; al no hallar campo para ello en su tierra natal, Italia, decide trasladarse a la patria de su padre, España, que se le antoja «el país de las posibilidades», campo propicio para convertirse en un hombre de acción. Pronto habrá de ver que para él la tierra paterna es, al contrario, «el país de las imposibilidades». Aceptando la inevitabilidad de su fracaso, renuncia a sus ambiciones y se declara «hombre frustrado», pero racionaliza su frustración: «Soy un hombre frustrado porque no he tenido padre, o lo he tenido a medias, que la función del padre no es sólo engendrar» y, por otra parte, él es «hombre de pensamiento» y la felicidad «reside solamente en la acción». Es una conclusión dolorosa para el antes ambicioso Setiñano, pero «de este dolor asciende al

alto goce de conocer que también a él le está reservada la más noble manera de acción: la de engendrar el «hombre de acción». Con estos razonamientos, la renuncia al éxito personal se transforma en aspiración al «éxito anónimo de la paternidad» (8).

Así, Prometeo, «hombre semidivino», será engendrado con un alto proyecto de destino: «redentor de la humanidad», «sutura viva e intersección del cielo con la tierra» (9).

La desmesurada ambición de Marco acabará en un fracaso mayor y más terrible que el de su frustración personal, y Prometeo se suicida, sin apenas haber entrado en la vida.

Ambas novelas, pues, tienen el mismo tema; reiterativamente, podemos simplificar el esquema de modo que es perfectamente válido para una y otra novelas: un hombre decide engendrar un hijo perfecto; piensa en él antes de elegir esposa; planea su educación y desde antes del nacimiento imagina para él un alto destino, adecuado a una excelsa criatura humana. Todos estos planes —y todos los juicios y prejuicios que los apoyan—, en conjunción con otros factores, vienen a parar en la desgracia final.

Naturalmente, el desarrollo del tema tiene en cada autor características muy distintas. Baste recordar que en *Amor y pedagogía* el hijo es físicamente sano y puede alcanzar cierta formación intelectual, mientras Prometeo no sólo es físicamente deforme, sino también mentalmente tarado. El carácter de Apolodoro va formándose en la novela; con plenitud de conciencia llega a darse cuenta de su total fracaso y no halla otra solución al estado en que se encuentra que el suicidio. En el personaje de Pérez de Ayala, la muerte llega sin que realmente se haya alcanzado un mínimo grado de conciencia ni aun de vida humanamente considerada.

En la novela poemática, la educación del hijo —es decir, de la criatura modélica que se proyecta engendrar y educar— se hace imposible por las condiciones físicas y mentales del niño; en la novela unamuniana se asiste al proceso educativo y la crítica del mismo se transforma en acción novelesca. El lector puede seguir paso a paso el proceso de ese fracaso pedagógico.

La relación entre ambas novelas es, pues, indudable, y aunque haya sido ya estudiada (10), hemos creído conveniente reiterarla al

(8) Ramón Pérez de Ayala: *Prometeo*, Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1962, p. 20.

(9) *Ibid.*, p. 20.

(10) L. B. Fabián: «Action and Idea in *Amor y pedagogía* y *Prometeo*», *Hispania*, vol. XLI, marzo 1958. Eugenio de Nora en *La novela española contemporánea* (vol. I, p. 487 de la 1.ª edición de 1970) la señala, apuntando a importantes diferencias entre ambas; y Andrés Amorós (*La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1972, p. 247) cita el trabajo de Fabián, aceptando su explicación de las coincidencias, pero discrepando de la interpretación de conjunto.

enlazar *Amor y pedagogía* con *Le disciple*, viendo a esta novela francesa como posible punto de arranque de una línea a la que Unamuno dé impulso divergente. En Bourget se va del efecto a la causa; en Unamuno, recorremos el proceso en la dirección normal. Y en Pérez de Ayala todo el proyecto de formación del hijo queda encerrado al prenacimiento de éste.

Bien conocido es que el proceso creativo de *Amor y pedagogía* fue largo; la correspondencia del autor permite seguirlo muy de cerca, ya que muestra su génesis y las incidencias y problemas de su escritura, hasta la publicación en 1902.

En carta dirigida a Jiménez Ilundáin, daba Unamuno las primeras noticias de esa novela, a la que ha puesto ya un título que no prevalecerá; *Todo un hombre* —recordemos que el proyectado título no se perderá totalmente, aunque se destine a obra por completo distinta de la historia trágica del pobre Apolodoro— tendrá un tono humorístico, razonado por don Miguel por modos que ofrecen importantísimos puntos de coincidencia con la génesis de los esperpentos valleinclanianos:

> Yo tengo cinco hijos y voy a los seis. Les debo, entre muchas otras cosas, el que me arrancan en gran parte de preocupaciones de orden trascendente para traerme a la prosa de la vida, como usted dice. El tener que chapotear en esta prosa es lo que me ha sugerido la idea de traducir a lo grotesco lo trascendente, porque es el papel que hace al bajar a la vida diaria. «Si los dioses tuviesen que vivir con los hombres resultarían los seres más grotescos. De lo sublime a lo grotesco no hay más que un paso, paso hacia arriba el que da lo sublime al sublimarse aún más.» Tal es la idea que de lo cómico tiene mi filósofo, el autor del «Ars magna combinatoria»; ensayo de filosofía rítmica superhominal (11).

En seguida se verá que esa idea está ya en plena realización; no sólo el tema, sino el tono en que va a ser narrado, puesto que el autor ha decidido convertir la idea sugerida por el tránsito de lo sublime a lo grotesco en una novela; hasta le ha pensado ya el título.

> He dado de mano a casi todos mis trabajos, dejándolos reposar, para entregarme a una novela de asunto pedagógico titulada: *Todo un hombre*. Voy a ensayar el género humorístico. Es una novela entre trágica y grotesca, en que casi todos los *personajes* son caricaturescos. Uno suelta aforismos absurdos. Trátase de un hom-

(11) García Blanco, Manuel: *Amor y pedagogía: Nivola Unamuniana*, «Homenaje a Miguel de Unamuno», La Torre, año IX, núms. 35-36, julio-diciembre 1961, p. 448.

bre que se casa «deductivamente» para poder tener un hijo y educarlo para genio, por amor a la pedagogía. Pone en práctica su sistema. Ensombrece la vida del hijo y acaba éste por pegarse un tiro (12).

Como hemos podido apreciar por la página citada, Unamuno ha planeado todo el desarrollo temático de esa novela que acapara en tales fechas su atención; da un resumen preciso de lo que será su obra y precisa que se trata de una novela de asunto pedagógico en la que por medio de la caricatura tratará de sugerir al lector una conclusión: que la destrucción del hijo se debe a la aplicación de un sistema educativo erróneo. Y hay que señalar especialmente el subrayado unamunesco a la palabra personajes. Al leer la novela nos damos cuenta del porqué de esta llamada de atención: los personajes caricaturescos carecen de vida propia; su creador los mueve como simples títeres de retablo.

En lo cual hay una diferencia esencialísima con los de Pérez de Ayala, que, aun si, en buena parte, caricaturizados, se mueven en un plano de realidad convincente.

La intención pedagógico-humorística persistió, intensificándose, a medida que Unamuno adelantaba en su escritura. En carta dirigida a Pedro Corominas dice:

> Ahora me ocupo de una novela pedagógico-humorística, mezcla de elementos grotescos y trágicos, excusa para verter una porción de cosas que se me cocían dentro. La forma humorística me permitirá decir ciertas crudezas (13).

García Blanco, comentando esa carta, destaca la importancia que tiene como explicación del acre tono humorístico escogido por Unamuno:

«Tal vez esté aquí la clave del notorio cambio de técnica y estilo: la capa humorística sería el disfraz; el móvil último sería el de predicar ciertas verdades, el exteriorizar sus puntos de vista, y aun de sentir muy personales» (14).

Gracias a estas cartas se ha podido ver cómo Unamuno fue elaborando su ficción. El título que al comienzo había pensado —y que con alguna ampliación le servirá para titular una de sus novelas cortas posteriores— aparece en diciembre de 1901 sustituido ya por el

---

(12) *Ibid.*, p. 449.

(13) Joan Corominas: «Correspondance entre Miguel de Unamuno et Pete Corominas», *Bulletin Hispanique*, LXI (1959), pp. 386-436, y LXII (1960), pp. 43-77.

(14) García Blanco, M.: *Amor y pedagogía, Nivola Unamuniana*, p. 451.

que había de llevar definitivamente. Así lo vemos en carta a Ilundáin, fechada el día 4 de ese mes y año; por entonces Unamuno está trabajando en la redacción definitiva de su «novela *Amor y pedagogía*», que quiere que «aparezca muy pronto» (15).

Después de la publicación en 1902, Unamuno vuelve a referirse a su novela en carta al mismo destinatario:

> Cuando tenga esta carta en sus manos habrá recibido mi *Amor y pedagogía;* ¡un desahogo! Cada día aborrezco más el intelectualismo... Tengo gran curiosidad por ver cómo cae y qué dicen de aquélla (16).

Esas líneas muestran una intención catártica en el autor. El «intelectualismo», enfermedad de la España unamuniana, está presentado en los grotescos personajes don Avito Carrascal, pedagogo; Managuti, poeta, y en especial don Fulgencio Entrambosmares, el filósofo que habla en bastardilla. Es nuestro parecer que estos tres personajes representan en caricatura tres facetas creadoras de su autor, y que sus ideas y preocupaciones son reflejo deliberadamente deformado del mundo interior de Unamuno.

La novela, tal como su autor esperaba, produjo algún revuelo en el ámbito intelectual y ciertos críticos se revolvieron contra ella y contra su autor. A continuación recojo las opiniones de dos amigos de Unamuno, tomadas del artículo de García Blanco «*Amor y pedagogía,* Nivola unamuniana» (17).

> ... he digerido el libro; le he releído; hoy pienso que hay en él cosas con las que bien hubiera podido hacerse hasta una obra de arte «ad úsum anglicanórum» y aun para esto me parece que sobra trama, sobran esos personajes, sobra esa forma novelesca y sobran otras muchas cosas. Escribir álgebra en verso es echar a perder el álgebra y el verso (18).

Como puede verse, el juicio es negativo y se expresa con toda claridad la condenación del intento y su realización. La crítica negativa es frontal, ya que al rechazar la forma novelesca nada sobrevive de ese libro tal como el autor lo había concebido y lo daba al público. El otro juicio amistoso traslada la culpa al lector, temiendo que haya muy pocos que sean capaces no ya de gustar, sino simplemente de entender la obra:

---

(15) *Ibid.*, p. 452.
(16) *Ibid.*, p. 453.
(17) *Ibid.*, p. 454.
(18) *Ibid.*, p. 455.

> Yo creía que el mejor terreno en que podía usted sembrar la planta era el ensayo, el *essay* inglés. Veo ahora que también en la novela puede usted lograr lo mismo. La única dificultad con que usted puede tropezar es que tal vez serán muy pocos los que le entiendan; pero esto noto que ya lo sabe usted, y que le tiene sin cuidado (19).

Hasta aquí hemos expuesto la génesis de *Amor y pedagogía* atendiendo a los datos registrados en la correspondencia de su autor. Pasando ahora a un análisis de la obra, veremos que en los primeros párrafos del prólogo, que es en realidad parte de la novela misma, el prologuista anónimo «critica duramente» a Unamuno:

> Hay quien cree, y pudiera ser con fundamento, que esta obra es una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor.
>
> El capricho o la impaciencia, tan mal consejero el uno como la otra, han debido dictarle esta novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla. No se sabe bien qué es lo que en ella se ha propuesto el autor, y tal es la raíz de los más de sus defectos. Diríase que, perturbado tal vez por malas lecturas y obsesionado por ciertos deseos poco meditados, se ha propuesto ser extravagante a toda costa, decir cosas raras y, lo que aún es peor, desahogar bilis y malos humores. Late en el fondo de esta obra, en efecto, cierto espíritu agresivo y descontentadizo (20).

Esta reflexión sobre el autor —realizada por un crítico que ve la novela *desde fuera*, estando *dentro* de ella— anticipa la reacción del lector. Critica a Unamuno por haber procedido caprichosamente al escribir un libro en que lo extravagante se mezcla con la decisión de purgarse de malos humores (recuérdese que en la carta citada anteriormente había dicho don Miguel que su obra le serviría de «excusa para verter una porción de cosas que se me cocían dentro»). Cabe también señalar que al hablar de su novela, Unamuno se niega a clasificarla como tal, siendo eso un antecedente de lo que haría más tarde en *Niebla* al teorizar sobre su invención de la nivola. García Blanco ha estudiado esa importante cuestión en su artículo arriba citado.

El prólogo es un ataque de Unamuno contra la crítica de la época, incapaz de comprender las innovaciones que traía consigo el Modernismo en cuanto a la establecida distinción de géneros literarios. Sabiendo Unamuno que su *Amor y pedagogía* se apartaba del canon de

---

(19) *Ibid.*, p. 455.
(20) Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 9.

la novela de fines del XIX y comienzos del XX, quiso aumentar la confusión de aquellos críticos que se atenían a formas decididamente fijas, haciendo que el prólogo de su novela fuera escrito por un prologuista ficticio, criatura inventada y con capacidad de estar situada fuera de la novela; es un procedimiento característico del autor en su deseo de hacer que realidad y ficción se mezclen y se complementen, lo que alcanzará gran perfeccionamiento en *Niebla*. En ese prólogo de 1902 se inicia, pues, la utilización que podríamos llamar novelesca de los prólogos, tan importante en Unamuno y que ha sido estudiada bajo el expresivo título de «El prólogo, novela del novelista» por Ricardo Gullón (21).

En la segunda edición de *Amor y pedagogía* añadió Unamuno un «prólogo-epílogo» en que declara cuáles fueron sus intenciones al escribir la novela, o al menos cómo él interpreta la obra a los «treinta y pico años» de su publicación: ataque a la «ciencia mal entendida y a la manía pedagógica». En esas páginas tardías establece un paralelo entre el sistema educativo de don Avito y la tendencia totalitaria de la enseñanza, sistemas de los que el niño ha de sufrir todas las consecuencias:

> El niño es del Estado, y debe ser entregado a los pedagogos —demagogos— oficiales del Estado, a los de la escuela única. «¡Pobre conejillo! ¡Pobre conejillo!», exclamaba Apolodoro en la policlínica del doctor Herrero, a donde le llevó su padre a ver los conejillos —cuines— en quienes se hacían experiencias patológicas. El pobre Apolodoro se suicidó. Haga Dios que no tengan que suicidarse —mental y espiritualmente, se entiende— nuestros Apolodoros (22).

La educación de los hijos se ve influida por métodos que tienden a anular la personalidad, formándola —deformándola— a base de un intelectualismo rígido, según pautas prejuiciosas, para cuya aplicación se convierte al niño en objeto de experimentación: el «pedagogismo» que en 1902 estaba representado por don Avito, está ahora en manos de la pedagogía sistemática, que para Unamuno es tan condenable como la del padre de Apolodoro:

> ¡Pobres conejillos! ¡Pobres conejillos!, y luego viene lo del respeto a la conciencia del niño, como si el niño tuviese conciencia. Y sobre todo, ¿qué es eso de los derechos de los padres? Santo Tomás de Aquino señalaba que no hay derecho a bautizar a un niño contra la voluntad de sus padres, aunque así se pierda, pues ante

(21) Gullón, Ricardo: *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 246-263.
(22) Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, pp. 18-19.

> todo está la libertad de conciencia de los padres de hijos que no la tienen. Y aún hay quien ha propuesto, aquí, en España, establecer por cuenta del Estado la pedagogía socialista, que no sé qué sea como no se derive de la astronomía social de que habló un caudillo político. ¡Pobres conejillos! (23).

Estas citas indican cuál fue la intención de Unamuno al escribir *Amor y pedagogía:* criticar el sistema pedagógico que hace del niño objeto experimental, material que ha de ser formado en función de lo que otros quisieron y no pudieron ser; es la unamuniana rebelión contra el intelectualismo y la denuncia del abuso que comete la libertad de conciencia del padre cuando conduce a anular la conciencia del hijo, haciendo de éste una prolongación de los ideales y esperanzas frustradas de aquél. Al reiterar sus intenciones treinta años más tarde, Unamuno señala que el hijo no sólo se ve sometido en el ámbito familiar, sino que en el social se le pone en manos del Estado, es decir, de normas fijas, «pedagógicas», que pueden anular la personalidad del niño.

Representante de ese tipo de padres es don Avito Carrascal, personaje enamorado de la «sociología pedagógica», que cree poseer la clave para la creación del genio. Don Avito expone su teoría de la siguiente manera: «Tómese un niño cualquiera, digo, tómese desde su estado embrionario, aplíquesele la pedagogía sociológica y saldrá un genio» (24).

Nos hemos extendido en el comentario de las intenciones de Unamuno al escribir su novela, porque ahí radica la mayor diferencia entre *Amor y pedagogía* y *Prometeo.* Don Avito parte de su afición a la pedagogía, de modo que su deseo de paternidad es intelectualista. Aplica su método educativo ya desde el estado embrionario del hijo y actúa con un frío y desmesurado racionalismo. En cambio, Marco de Setiñano aspira a engendrar, no a «formar», un hombre de acción, una especie de superhombre destinado a la felicidad.

Esa diferencia —y no la meramente cuantitativa que se desprende de la mucho mayor extensión de la novela unamuniana— explica que en el caso de Apolodoro asistamos a todo el proceso de su formación, mientras en Prometeo se va directa y bruscamente al fracaso de las aspiraciones paternales. El verdadero final de *Prometeo* está en el momento en que la criatura engendrada resulta un monstruo, «criatura repugnante, enclenque, el cráneo dilatado, la espalda sinuosa», y a petición insistente de su esposa ha de besar «aquella carne

---

(23) *Ibid.*, p. 19.
(24) *Ibid.*, p. 24.

triste y miserable, escoria de tantos sueños heroicos» (25). Pienso que el haber seguido la historia poco más de dos páginas para llevarnos casi vertiginosamente al suicidio de Prometeo pudo ser a causa de la huella que en Pérez de Ayala pudo dejar el suicidio de Apolodoro.

El hecho es que Prometeo es víctima del destino, mientras Apolodoro lo es de la manía pedagógica de su padre. El erostratismo de don Avito y el amor de la madre (clandestino, en cierta manera, ya que lo sentimental no se admite en el mundo racionalista que Carrascal quiere construir para su hijo) le hacen sentirse diferente de los otros niños; así, en su visita a la policlínica del doctor Herrero, Apolodoro no puede hacer otra cosa sino identificarse con el conejito, víctima de la experimentación:

> —¡Oh, qué conejito!, ¡qué mono!, ¡qué ojos tiene!, ¡si parecen de ágata, de esas de hacer canicas!, y debe tener frío; ¡cómo tiembla!
>
> —No, pequeño, no tiene frío, es que va a morir pronto.
>
> —¿A morir? ¡Pobrecito!, ¡pobre conejito! ¿Por qué no le curan?
>
> —Mira, hijo mío, ese señor le ha metido esa enfermedad al conejo para estudiarla...
>
> —¡Pobre conejito!, ¡pobre conejito!
>
> —Pero mira, niño, hay que aprender a curar.
>
> —Y ¿por qué no curan al conejito?
>
> Esa noche sueña Apolodoro con el conejito y Avito con su hijo (26).

Esta cita, aunque larga, no podía ser omitida, pues, como Unamuno lo hizo notar en el citado prólogo-epílogo, es la clave de la novela. El conejito representa a Apolodoro, que a su vez es símbolo de todos los «apolodoros», víctimas de un sistema educativo. A partir de esa visita a la clínica, la trama de la novela deja de centrarse en don Avito, para seguir paso a paso el despertar de la conciencia en su hijo. Apolodoro no tiene voluntad propia, actúa siempre bajo la influencia de los demás, sin saber por qué. Ante una serie constante de fracasos acude a visitar a su maestro, don Fulgencio Entrambosmares. En la última entrevista del filósofo y su alumno es en la única parte de la novela en que los personajes aparecen como verdaderos seres humanos. Apolodoro, que ha podido presenciar la relación humanísima que une a don Fulgencio con su esposa, ve al filósofo como un pobre hombre, y trata de exponerle sus sentimientos y el estado de ánimo en que se encuentra. En ese momento de la novela, don

(25) Pérez de Ayala, R.: *Prometeo*, p. 41.
(26) Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, pp. 69-70.

Fulgencio deja de ser el profesional lanzador de aforismos y el hacedor de frases, para hablar con una sinceridad y una sencillez inusitadas:

> ... el erostratismo es la enfermedad del siglo, la que padezco, la que te hemos querido contagiar... ¿Sabes quién fue Eróstrato? Fue uno que quemó el templo de Efeso para hacer imperecedero su nombre; así quemamos nuestra dicha para legar nuestro nombre, un vano sonido, a la posteridad... Y los que te digan que esto no les preocupa nada, o mienten, o son unos estúpidos, unas almas de corcho, unos desgraciados que no viven, porque vivir es anhelar la vida eterna, Apolodoro... Y como no creemos en la inmortalidad del alma, soñamos con dejar un nombre, en que de nosotros se hable, en vivir en las memorias ajenas. ¡Pobre vida!
>
> ...Y no poder tener fe... ¡no poder tener fe en mi inmortalidad! (27).

Esta cita no sólo resume el drama íntimo de don Fulgencio y un aspecto esencial de la trama de la novela, sino lo esencial de la filosofía unamuniana que había de proyectarse en toda su obra.

Volviendo a la novela, y para concluir, cabe notar que el deseo de inmortalidad llega a invadir la confusa conciencia de Apolodoro, que al final, antes de suicidarse, quiere también acceder a la inmortalidad relativa perpetuándose o, al menos, prolongándose en un hijo. Diferencia notable, aunque óbvia, con *Prometeo,* donde si es cierto que el hijo siente impulsos eróticos se debe simplemente al puro instinto y no a ideas trascendentes, de las que es por completo incapaz.

El tema central de la novela unamuniana estudiada es la crítica satírica de sistemas educativos intelectualistas y de una mera racionalización de la vida del hombre, pero al arrancar de la esperanza de un padre de engendrar y formar un genio (obsérvese que la formación del genio podría intentarse en un hijo ajeno, sometido al mismo establecido sistema sociopedagógico) nos permite adivinar que se busca, aunque sea subconscientemente, una compensación por la pérdida de lo que se hubiera querido ser y no se ha logrado, o incluso de lo que se hubiera querido ser y no se ha sido..., o sea, el punto de arranque consciente de la paternidad deseada por Marco de Setiñano. Punto de partida de la novela de Pérez de Ayala, en coincidencia con la de Unamuno; el paralelismo es obvio hasta el nacimiento de Apolodoro y Prometeo.

MIGUEL L. GIL

Wells College: Aurora, Nueva York, 13026. U. S. A.

(27) *Ibid.,* pp. 108-109.

LA «IGLESIA» TERRESTRE DE SAN MANUEL BUENO

«El pavoroso problema de la personalidad, si uno es lo que es y seguirá siendo lo que es», según meditaba *a posteriori* Unamuno, es el fondo común que emparenta las novelas de su última colección, *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más* (1). En efecto, declara el propio autor, «esa congoja de la conciencia de la propia personalidad» le ha inspirado para casi todos sus personajes de ficción. Bien entendido. El lector sabrá bien cómo la problemática identidad y la consumidora voluntad de determinarla ocupan el primer término de tantas novelas y dramas unamunianos, dejando en la periferia otros temas capitales suyos, como la intrahistoria o la confrontación entre el hombre y Dios. *San Manuel Bueno, mártir,* por su parte, es, si no único, por lo menos raro en su obra novelística. Aunque sea el problema de la personalidad el punto de arranque para la vida angustiada de San Manuel Bueno —y quizá también para la de Angela Carballino—, la sustancia de esta novela es otra: el gran tema conflictivo de la razón contra la fe, que destaca tanto en los ensayos y la poesía del mismo autor. Efectivamente, *San Manuel Bueno, mártir,* es la única vez en toda la obra de Unamuno donde se hace novela de ese conflicto abrumador y obsesivo. El propio don Miguel afirma en su prólogo que «tengo la conciencia de haber puesto en ella *(San Manuel Bueno, mártir)* todo mi sentimiento trágico de la vida cotidiana», viendo de este modo en su pequeña novela una especie de síntesis de sus casi treinta y cinco años de angustia espiritual.

El mismo sentido espiritual de *San Manuel Bueno, mártir,* lleva consigo dos cambios de perspectiva en la elaboración del tema de la personalidad problemática, los que contribuyen a la relativa unicidad de esta obra en el contexto de la novela de Unamuno. Normalmente, la despiadada voluntad de «querer ser» por parte de los «agonistas»

(1) Unamuno escribió su prólogo en 1932, un año después de la primera aparición de la colección. En este primer párrafo citamos de la cuarta edición de Espasa-Calpe (Col. Austral), pp. 9, 10 y 19. La edición de *San Manuel Bueno, mártir* que aprovechamos es la de Alianza Editorial, *Miguel de Unamuno: «San Manuel Bueno, mártir» y «Cómo se hace una novela»* (Madrid, 1966). Ya que tiene esta edición capítulos numerados, ubicamos cada cita en su capítulo más bien que en la página.

unamunianos es una fuerza negativamente creadora cuya acción tiende a corromper o destruir, si no al agonista mismo, a los que existen en torno a él. En este caso el acongojado espíritu del personaje central, provenga o no de un fondo egoísta, es una fuerza enteramente afirmativa, ya que el cura don Manuel Bueno busca un sumo bienestar humano, es decir, un contento de vivir, tanto para su pueblo como para sí mismo, en que se conserva y se consagra la ilusión —«sueño», diría Unamuno— de la salvación de los dos. El cura fomenta entre sus feligreses el vivir cotidianamente las normas de Cristo, dejando sumergido en su propio espíritu el sentimiento trágico, mientras que se dedica a conservar la fe ortodoxa de su pueblo y a recrear por su modo la vida de Cristo, en cuya inmortalidad extraterrestre él mismo no puede creer.

Esencial para la elaboración de este «martirio» es la incorporación de otro elemento normalmente ajeno a la obra del novelista Unamuno, pero bien corriente en su obra de poeta y de ensayista viajante: la presencia y la explotación de un fondo natural, que se proyecta por toda la novela con una profunda y sostenida vena de lirismo. Esta naturaleza no es meramente una belleza pintoresca, sino una indispensable proyección poemática y teológica del mundo espiritual de San Manuel Bueno, el único mundo que él puede concebir: una totalidad hermética y orgánica de sólo tierra y cielo, un mundo finito de «aquí», que consiste en una trinidad terrestre de lago, pueblo y montaña, bajo la cruz de un Cristo agónico que murió en la tarde del Viernes Santo, enteramente abandonado y destinado a nunca resucitar. Es éste el Cristo a quien consagra San Manuel su finito mundo trinitario, y cuya martirizada vida recrea el cura a través de la suya propia. Recreación, no mera imitación —«sueño», «novela»—, un revivir, por San Manuel y por Unamuno, comunicado por medio de las memorias del discípulo Angela Carballino. El conjunto de la recreación forma una especie de «iglesia» terrena, en que los elementos monumentales de la Iglesia Católica resultan invertidos y condensados por un proceso de espejismo, conforme con la hermética visión terrenal de San Manuel Bueno: una iglesia católica, pero existencial, con su propio Cristo redentor, trinidad, pecado original, credo y vida perdurable. Presentes también están una madre dolorosa, un «resucitado», Lázaro (2), que se convierte en el «petros»; un apóstol «an-

(2) San Manuel resucita a Lázaro desde la «muerte» de los gastados clichés del progresismo y anticlericalismo, los que eran para Unamuno totalmente inútiles e infecundos, para darle una vida activa de sustancia espiritual y de gente, y no de ideologías vacías. Antonio Regalado mantiene que San Manuel teme a Lázaro por venir éste «en plan de dar libertad a su pueblo» y subvertir, por tanto, la obra del cura (*El siervo y el señor*, Madrid, 1968, p. 205). Pero yo no encuentro en la novela nada que sugiera la existencia de este temor en San Manuel. Además, antes de conocer al cura, Lázaro se esfuerza en vano por agitar al pueblo

gélico», cuyas memorias forman una especie de evangelio, y un santificado rebaño de pura y primitiva inocencia, que serán los «herederos» del pastor; aún hay un gallo que canta en la madrugada con un oportunismo estratégico. Lo que tenemos, en fin, es lo que llama a la hora de su muerte el propio «Cristo», o sea San Manuel Bueno, «La Santa Madre Iglesia de Valverde de Lucerna» (cap. 19). En los párrafos que siguen trataremos de analizar la sustancia de esta iglesia terrestre, que a nuestro parecer forma la esencia temática y estética de la obra.

EL PECADO ORIGINAL

Como es de esperar, Angela escribe fiel a las normas estéticas del novelista Unamuno, huyendo de lo anecdótico y llevándonos no sólo «adentro», sino también al nivel y tono míticos que dominan la obra. Por tanto, no sabemos mucho de la vida del hombre don Manuel Bueno que no tenga que ver con su identidad espiritual. Su nombre es uno de los nombres de Cristo, y su apellido es una destilación simbólica de su misión terrestre. El día de su santo es el día primero del año, siendo su santo patrono «el mismo Jesús Nuestro Señor» (cap. 4). Físicamente, Angela no recuerda sino que el cura era «alto, delgado, erguido, [y] llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre lleva su cresta...», y que tenía los ojos azules: «había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago» (3) (cap. 1); al mirar a la gente «parecía, traspasando la carne como un cristal, mirarnos al corazón». Su voz era «una voz divina», y su canto, «saliendo del templo, iba a quedarse dormido sobre el lago y al pie de la montaña»; al repetir esa voz las palabras del abandonado Cristo del Viernes Santo, «pasaba por el pueblo todo un temblor hondo como por sobre las aguas del lago...; era como si oyesen a Nuestro Señor Jesucristo mismo...» (4) (cap. 4). Sobre su madre no se menciona, sino un solo

---

con sus diatribas y llega desconcertado a la conclusión de que «a estos patanes no hay quien los conmueva». Esto, más otros detalles del capítulo 10, tiende a contradecir las motivaciones que atribuye Regalado a los dos personajes. Uno de los problemas que existen entre nosotros los críticos es la dificultad en divorciar a Unamuno de sus personajes, que después de todo tienen su propia autonomía de seres novelísticos. La tendencia es interpretarles demasiado a base de las ideas del pensador Unamuno y según nuestras propias reacciones a ese pensamiento. Vale la pena notar aquí lo que ha escrito Carlos Blanco Aguinaga en su excelente estudio «Sobre la complejidad de *San Manuel Bueno, mártir*, novela» (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp. 569-588). Entre otras cosas que merecen nuestra atención, dice Blanco que *San Manuel Bueno, mártir* es «Sencillamente: *novela*, y no sólo vehículo del que se sirve Unamuno para hablar de sí mismo» (p. 572).

(3) Se encuentra una variante de esta frase al final del capítulo 8. Las muchas repeticiones y variantes en la obra funcionan como estribillos y son esenciales para la estructura poética del conjunto.

(4) La sugerida identificación de San Manuel con Cristo, claro está, es uno de los motivos capitales de la obra.

detalle, el que la convierte ineluctablemente en una Dolorosa. Al oír repetir la voz de su hijo las angustiadas palabras del Cristo crucificado «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?», grita esa madre «¡Hijo mío!», y recuerda Angela que «creeríase que el grito maternal había brotado de la boca entreabierta de aquella Dolorosa —el corazón traspasado por siete espadas— que había en una de las capillas del templo» (cap. 4). En cuanto a los hermanos de San Manuel, también una sola nota —el único detalle de su vida que no refleja directamente su personalidad «divina» (5)—, que tiene una hermana viuda y unos sobrinos a quienes sostener.

Del padre de San Manuel sabemos más. De él proviene la herencia fatídica: angustia negra ante la vida, incapacidad de ver ningún designio trascendente que dirija nuestra existencia, incapacidad de creer en ninguna vida perdurable, tentación del suicidio (cap. 15). Toda la vida del padre había sido una terrible lucha contra esa inclinación a destruirse. No es menos para el hijo. La inmersión de San Manuel en el pueblo-lago de Valverde de Lucerna —lago cuyo remanso realmente le invita al suicidio— es irónicamente tanto un «suicidio» de su propia personalidad de descreyente, como una lucha contra esa autodestrucción: «¡Mi vida, Lázaro, es una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio, que es igual...!» Y para salvarse de «toda la negrura de la sima del tedio de vivir», exhorta a su discípulo: «Sigamos, pues, Lázaro, suicidándonos en nuestra obra y en nuestro pueblo, y que sueñe éste vida como el lago sueña el cielo» (cap. 15). Pero al mismo tiempo la inmersión suicida, o sea el perderse en la vida del pueblo, es también un bautismo, a través del cual San Manuel se asume la identidad de un Cristo terrestre y llega a la santificación del pueblo-lago de Valverde de Lucerna como su propia iglesia.

El padre de San Manuel no recordaba desde cuándo le había perseguido la tentación del suicidio. Para el hijo tampoco se trata de una «conversión» dramática. Aunque la trayectoria espiritual de San Manuel Bueno es un paso desde la inocente fe da la niñez hasta la incredulidad de la edad mayor, la raíz del problema es autóctona y

(5) Hay otras dos notas marginales que reflejan su vida personal. Una es lo de su breviario, entre cuyas hojas encuentra Lázaro una clavellina ya desecada y pegada a un papel donde está una cruz con una fecha (cap. 19). Aquí, como en *La novela de don Sandalio,* Unamuno nos deja con el misterio y la conjetura, y no ofrece ninguna explicación. El otro detalle es lo del nogal, cuyo simbolismo parece menos enigmático. Es un recuerdo de la alegre inocencia de la niñez cuando San Manuel podía creer en todo, incluso en la vida perdurable. Las tablas que él mismo había tallado del viejo nogal sirven de caja para su entierro y para formar una cruz sobre su sepultura (capítulos 4, 19 y 20). Pelayo H. Fernández añade la idea de que «El nogal, árbol eterno, símbolo de la eternidad, es donde don Manuel quiere enterrarse» *(El problema de la personalidad en Unamuno y en San Manuel Bueno,* Madrid, 1966, p. 145).

original, y se encuentra en la misma simiente de la vida: el nacer. Efectivamente, el único pecado originario en la teología de nuestro cura es eso: «la cruz del nacimiento», o sea el pecado de ser hombre, el de «*haber tenido que nacer para morir*» (cap. 13). Así es que al meditar el sentido del «Ave, María», una acongojada Angela se dirige a su párroco con la pregunta palpitante: «¿Pecadores? ¿Pecadores nosotros?... ¿Cuál es nuestro pecado, padre?» Para responder, San Manuel recurre a Calderón —ese gran inspirador de Unamuno—: «"El delito mayor del hombre es haber nacido". Ese es, hija, nuestro pecado: el de haber nacido.» ¿Y se cura? Sí, con la muerte: «Sí, al fin se cura el sueño..., y al fin se cura la vida..., al fin se acaba la cruz del nacimiento...» (cap. 18). Es este pecado de todo hombre del que se carga nuestro Cristo existencial y terrestre para la salvación de todos, mejor dicho, la ilusión —el sueño— de la salvación. De aquí su religión consoladora: «La mía es consolarme en consolar a los demás [de haber tenido que nacer para morir], aunque el consuelo que les doy no sea el mío» (cap. 13).

LA TRINIDAD DE «AQUI»

Al consolar a la moribunda madre de sus discípulos, Lázaro y Angela Carballino, San Manuel contenta a la vieja con unas palabras que, sin saberlo entonces sus tres oyentes, resumen toda la angustiada teología de este santo unamuniano que se encuentra condenado a no creer en la existencia de ningún mundo que no esté herméticamente sellado entre los confines de cielo y tierra. «Usted no se va —le dice el cura a esa madre—, usted se queda. Su cuerpo aquí, en esta tierra, y su alma también aquí, en esta casa, viendo y oyendo a sus hijos, aunque éstos no le vean ni le oigan.» Y continúa San Manuel: «Dios, hija mía, está aquí como en todas partes, y le verá usted desde aquí, desde aquí. Y a todos nosotros en El y a El en nosotros» (cap. 11). La palabra clave es «aquí», un «aquí» fundido en el Cristo terreno y agónico de San Manuel, detrás de la apariencia de la Iglesia Católica con el Cristo extraterrestre e inmortal y la teología de paraíso e infierno, apariencia que sostiene el cura por el contento espiritual de sus parroquianos. De este mismo modo responde San Manuel también a Angela, cuando la existencia del infierno fomenta dudas en la mente de la chica: «Cree en el cielo, en el cielo que vemos. Míralo.» Y me lo mostraba sobre la montaña y abajo reflejado en el lago (cap. 8). Entre la montaña y el lago está el pueblo, que se proyecta espiritualmente hacia arriba, a la cumbre de la montaña, y hacia abajo, a las honduras del lago, para formar

una inseparable unidad de tres identidades en una sola concepción, uno en tres, tres en uno: el Padre-montaña, el Espíritu-lago, el Hijo-pueblo —una «Trinidad de aquí», en fin, labrada por el cura-Cristo y, a través de él, por su discípulo-evangelista Angela Carballino—. El espejismo análogo de las dos Trinidades —la terrena tal vez no menos fideica que la otra (6)— no la sostiene Unamuno como ecuación rigurosa. Su técnica es más bien poemática (7), con todas las variantes y los sugestivos matices inherentes a la poesía y a esa interiorización típica de su apasionado espíritu. Esto, claro está, de ningún modo invalida la intención analógica del autor.

Como ya hemos visto, Angela plantea la noción trinitaria en las primeras líneas de la obra al describir el aspecto físico de San Manuel, descripción, vale subrayar, que depende de la identificación del cura con el lago y la montaña. Y al intensificar la visión místico-terrestre, se va santificando el pueblo para convertirse abiertamente en el espinazo de la trinidad, o sea la Iglesia de Cristo a lo San Manuel. Negada a él «la gracia de soledad», soledad de ermitaño que le invitaría al verdadero suicidio por quitarle el único modo de dar sentido a su vida, esto es, el compromiso humano y la inmersión en gente, el cura hace del pueblo su «monasterio», y Angela recoge la metáfora para hacerla suya. Al terminar sus estudios, la chica vuelve a «nuestro monasterio de Valverde de Lucerna» (cap. 8), donde «ya toda ella era don Manuel: don Manuel con el lago y la montaña» (cap. 3). El cura, nos dice Angela, había rechazado ofertas de carrera eclesiástica porque «no quería ser sino de su Valverde de Lucerna, de su aldea perdida como un broche entre el lago y la montaña que se mira en él» (cap. 3). Y como él, la misma Angela tampoco puede vivir en otro contexto religioso: no va a ser monja, pues tiene «harto que hacer aquí en el pueblo, que es mi convento» (cap. 8). En cuanto al pueblo mismo, su voz colectiva gana una identidad explícitamente trinitaria con la recitación del Credo. Se funde con los otros dos elementos para formar la triple unidad terrena en la cual se pierde —se suicida— la descreyente personalidad de San Manuel: «Y no era un coro, sino una sola voz, una voz simple y unida, fundidas todas en una y haciendo como una montaña, cuya cumbre, perdida a las veces en nubes, era don Manuel. Y al llegar a lo de «creo en la resurrec-

---

(6) La cuestión de la fe de San Manuel es complicadísima. Sugerimos aquí solamente que la analogía de las dos Iglesias se extiende para incluir la fe, y por consiguiente, que San Manuel tiene una fe auténtica en su propio Cristo dentro de su limitada visión de la trascendencia humana.

(7) De mucho interés sobre las dimensiones poemáticas de la obra es el estudio de Hugo Rodríguez-Alcalá, «El escenario de *San Manuel Bueno, mártir,* como *incantatio* poética», en G. Bleiberg y E. I. Fox (Eds.): *Pensamiento y letras en la España del siglo XX (Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century)* (Nasville, Tenn., 1966), pp. 407-428.

ción de la carne y la vida perdurable», la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba» (cap. 4). La expresión más directa de la santificación del pueblo proviene de San Manuel mismo, al conferir éste el sacerdocio a Angela y pedir absolución en nombre de su consagrado Valverde de Lucerna:

—Y ahora, Angelina, en nombre del pueblo, ¿me absuelves?

☆

—En nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, le absuelvo, padre (8) (cap. 14).

A través de Angela, pues, se contraponen y se reconcilian las dos Trinidades, la ortodoxa y la del «santísimo juego», iniciado en nombre del Cristo terrestre de San Manuel Bueno. La influencia catalizadora del cura intensifica la espiritualidad de la joven, planteando dudas y pensamientos angustiosos y humanizando con profunda intensidad su percepción de la existencia cristiana en este mundo. Angela no abandona la ortodoxia, pero al meditar la viva lección de la vida de San Manuel, lo hace sólo en términos de la trinidad microcósmica de «aquí» trabada por el «Cristo de su aldea» (9): «... él nos enseñó a vivir, a sentir la vida, a sentir el sentido de la vida, a sumergirnos en el alma de la montaña, en el alma del lago, en el alma del pueblo de la aldea, a perdernos en ellas para quedar en ellas» (cap. 22).

LA VIDA PERDURABLE

Inseparable del pueblo, sobre el cual se alza nevada al cielo, y del lago, en que se proyecta en forma de reflejo, la montaña de Valverde de Lucerna es una de esas «eternas montañas silenciosas» (10) que siempre provocaron en Unamuno un hondo sentido místico de la eternidad (11). Guarda el mismo «silencio divino» que la Peña de Francia, haciendo sentir, como ésta, «la inmovilidad en medio de las

---

(8) Con esto Unamuno resucita una de las prácticas de la Iglesia primitiva, esto es, la de dar absolución la comunidad eclesial al celebrante en la misa. Recordamos al lector que desde el Concilio Vaticano II se ha rehabilitado esta antigua práctica por un decreto emanado de la Santa Sede. De modo que Unamuno anticipa la vuelta en nuestra época a las costumbres del cristianismo antiguo, costumbres y prácticas que tienen una consonancia perfecta con su visión del hombre y su perspectiva intrahistórica.

(9) Paráfrasis de unas palabras de Angela (cap. 18).

(10) *Paz en la guerra*, edición de Espasa-Calpe (Col. Austral, 8.ª ed., 1969), p. 180.

(11) Una máxima expresión de esta «vista espiritual» es el ensayo sobre la Peña de Francia en *Andanzas y visiones españolas*, «El silencio de la cima», al que nos referimos en la frase próxima (edic. de Espasa-Calpe, Col. Austral, 8.ª ed., pp. 24 y 30). Sobre Unamuno y la naturaleza, véase Carlos Blanco Aguinaga: *El Unamuno contemplativo* (México, 1959), cap. VI.

mudanzas, la eternidad debajo del tiempo». En la esquematización de la trinidad de San Manuel, su silenciosa inmutabilidad de «Padre-montaña» habla por sí misma, y Unamuno no la tiene que plasmar ni santificar de modos especiales. De una maleabilidad mística más urgente para la concepción trinitaria de la obra es el agua, que persiste como una constante metafórica en la visión unamuniana de la intrahistoria, desde el «chapuzarnos en gente» de *En torno al casticismo* hasta el «lago espiritual» de Valverde de Lucerna. El agua nutre el alma seca del hombre, ayudándole a apagar la sed de eternidad, da vida a ruinas, hace revivir el desierto desde su cuenca soterránea: fecundiza, en fin, aun cuando no es visible. En la trinidad a lo San Manuel, el lago es un fructífero «Espíritu Santo» que se une con el pueblo y la montaña para dar al cura la única forma de vida perdurable que él podría concebir: una eternidad terrestre e intrahistórica.

Independiente de San Manuel, el lago del pueblo ya es atávico e intrahistórico. Existe vigente la leyenda de que está sumergida en su lecho una antigua Valverde de Lucerna cuyas campanadas se oyen la noche de San Juan. La función de San Manuel es despertar en sus parroquianos la conciencia de ese pasado intrahistórico y darle una significación religiosa. Así es que en la ya citada recitación del Credo, al zambullirse con su silencio la voz del cura, «como en un lago, en la del pueblo todo», Angela oye las campanadas de la mística villa del fondo del lago: «Y eran las de la villa sumergida en el lago espiritual de nuestro pueblo; oía la voz de nuestros muertos, que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos» (cap. 4). Lázaro a su vez percibe un espíritu intrahistórico en el propio San Manuel, ya antes de saber la verdad de éste, intuyendo en el alma del cura una villa sumergida y «ahogada» cuyas campanadas de vez en cuando se oyen. Sea o no ambigua la percepción de Lázaro (12), Angela identifica intrahistóricamente esta villa sumergida en el alma de San Manuel con la del fondo del lago, diciendo que aquélla «... es el cementerio de las almas de nuestros abuelos, los de esta nuestra Valverde de Lucerna...» (cap. 12).

Sin la identificación del cura con el lago y la santificación que resulta de ella y que despierta la conciencia intrahistórica, el lago es poco más que un fenómeno legendario que fomenta una creencia supersticiosa en poderes curativos que realmente no existen. Angela nos dice que «solían y suelen acudir a nuestro lago todas las mujerucas y no pocos hombrecillos que se creen poseídos, endemoniados, y que parece no son sino histéricos y a las veces epilépticos...».

---

(12) Puede que lo que percibe Lázaro en este contraste metafórico sea la antigua angustia «ahogada» de San Manuel, o sea, su verdad de incrédulo y la tentación del suicidio.

En esto comienza a funcionar el cura no con milagros sobrenaturales, sino con su espíritu consolador de Cristo terrestre, convirtiéndose a sí mismo en lago espiritual: «... y don Manuel emprendió la tarea de hacer él de lago, de piscina probática, y tratar de aliviarlos y, si era posible, de curarlos. Y era tal la acción de su presencia, de sus miradas, y tal, sobre todo, de su voz —¡qué milagro de voz!—, que consiguió curaciones sorprendentes» (cap. 4).

Con el relativo alivio de su temor a la soledad, ganado por la inmersión espiritual en su trinidad terrestre, San Manuel suele pasar por orillas del lago cultivando la costumbre muy unamuniana de visitar ruinas. Las que sobreviven allí son de una vieja abadía, «donde aún parecen reposar las almas de los piadosos cistercienses a quienes ha sepultado en el olvido la Historia» (cap. 7). Intrahistórica, pues, esta abadía, siendo tanto para San Manuel y sus discípulos como para Unamuno uno de esos puntos de contacto con el pasado humano donde el hombre se siente conscientemente metido en la corriente silenciosa de la «tradición eterna» que persiste bajo la capa exterior de la historia. En esta intrahistoria ininterrumpida y soterrada eternamente en la inconsciencia humana, así como en la sugerida eternidad de la naturaleza, es donde vislumbra San Manuel Bueno la vida perdurable. De modo que el cura santifica el lago, con su pueblo sumergido, abadía cisterciense y aguas rizadas por el viento de la montaña, convirtiéndolo, como antes al pueblo, en sacerdote cuya voz pide, para todos los hombres, la entrada en la eternidad: «... volvían a la aldea por la orilla del lago, a cuya sobrehaz rizaba entonces la brisa montañesa y en el rizo cabrilleaban las razas de la luna llena, y don Manuel le dijo a Lázaro: ¡Mira, el agua está rezando la letanía y ahora dice: *Ianua caeli, ora pro nobis*, puerta del cielo, ruega por nosotros!» (cap. 16).

En lo que se refiere a la montaña y el escenario natural a su alrededor, la percepción de la eternidad a lo intrahistórico es bastante explícita y exige poca glosa. Lo narra el discípulo Lázaro del modo siguiente:

> ... cuando volvíamos acá, vimos a una zagala, una cabrera, que enhiesta sobre un picacho de la falda de la montaña, a la vista del lago, estaba cantando con una voz más fresca que las aguas de éste. Don Manuel me detuvo y, señalándomela, dijo: «Mira, parece como si se hubiera acabado el tiempo, como si esa zagala hubiese estado ahí siempre, y como está, y cantando como está, y como si hubiera de seguir estando así siempre, como estuvo cuando empezó mi conciencia, como estará cuando se me acabe. Esa zagala forma parte, con las rocas, las nubes, los árboles, las aguas, de la Naturaleza y no de la Historia.» ¡Cómo siente, cómo anima don Manuel a la Naturaleza! (cap. 15).

A la hora de su muerte, Lázaro elabora por su propio modo la visión de la terrestre vida perdurable que él ha compartido con San Manuel. Se trata de vivir en la conciencia de los que quedan y recuerdan, hasta que se caiga en el olvido de la inconsciencia, que es una segunda muerte: «... conmigo se muere otro pedazo del alma de don Manuel. Pero lo demás de él vivirá contigo [Angela]. Hasta que un día hasta los muertos nos moriremos del todo». Angela, por su parte, tiene más percepción espiritual de lo intrahistórico y más fe en la tradición eterna unamuniana. Para ella, su hermano muerto es «otra laña más entre las dos Valverdes de Lucerna, la del fondo del lago y la que en su sobrehaz se mira; era ya uno de nuestros muertos de vida, uno también, a su modo, de nuestros santos» (capítulo 21).

Al sentirse pasar, junto con sus recuerdos, cada vez más hacia dentro de los «sueños» de la intrahistoria, Angela recurre a la imagen poética de la nieve que va cubriéndolo todo con su blancura mística y eliminando los contornos precisos de lo que había parecido realidad vivida y medida por el tiempo histórico (cap. 23). Estas nieves son las intrahistóricas (13) que ya ha anticipado San Manuel en su percepción de la eternidad dentro del contexto de su trinidad terrena: «¿Has visto, Lázaro, misterio mayor que el de la nieve cayendo en el lago y muriendo en él mientras cubre con su toca a la montaña?» (cap. 15).

EL CREDO DEL BIENHACER

Es difícil encontrar articulado un sistema de principios o una especie de guía espiritual en esta «Santa Madre Iglesia de Valverde de Lucerna». No hay ningún dogma. San Manuel no es nada catequizante ni predica a sus parroquianos en esos cortos episodios que narra Angela. Tampoco hay sermones (14). Si hay algo, se encuentra solamente en el programa de activismo espiritual cotidiano en que se inmerge San Manuel y que fomenta él en sus feligreses por medio de su propia ejemplaridad. Más que programa: un modo de vivir y hacer vivir activo o, como ya queda dicho, un «revivir», según su desolada visión de ese abandonado Cristo, y del abandono de todo hombre, a quien se le ha negado toda inmortalidad, menos la terrenal y el sueño de la otra. Ante esta terrible verdad suya del abandono, con la cual «la gente sencilla no podría vivir», le queda al cura exis-

(13) A veces la lluvia funciona en Unamuno con el mismo simbolismo intrahistórico. Véase «En Yuste», en *Andanzas y visiones españolas*.

(14) Sobre los sermones de San Manuel, sabemos solamente que predicaba contra la mala lengua, esa envidiosa práctica que no fomenta nada sino el descontento y la discordia.

tencial por dar trascendencia a la vida por sus propios esfuerzos humanos. El mismo tiene que labrar el designio y la finalidad que no provienen de ninguna omnipotencia extraterrestre. Bajo la misma necesidad de dar sentido a una vida que no lo tiene, un Orestes pagano desafía a los dioses y con una majestuosa afirmación de su propia autonomía se lleva consigo la pestilencia de las moscas, dejando a su pueblo en un estado de remordimiento amargo ante unas verdades brutales (15). El cura de Unamuno, por contraste, hace una especie de pacto secreto y unilateral con la Iglesia ortodoxa para nutrir el contenido espiritual de sus feligreses y protegerles contra esa verdad suya de la nada, mientras que él va forjando por espejismo su propia iglesia terrena y dándole vida con la norma activista de obrar bien. «Hacer, para que vivan», es, en suma, el credo de San Manuel Bueno.

La vida contemplativa no vale en esta esquematización existencial, porque es un callejón sin salida que lleva sólo al nihilismo y la destrucción. Para San Manuel es la ociosidad no sólo la madre de todos los vicios, sino también la «del peor de todos, el pensar ocioso», y «pensar ocioso es pensar para no hacer nada o pensar demasiado en lo que se ha hecho y no en lo que hay que hacer» (cap. 4). De ahí el lema: «¡Hacer!, ¡hacer!» *(ibíd.)*. Su activismo tiene raíces en el «egoísmo» de querer evitar la angustia de la soledad y la persecución de sus pensamientos, de modo que Angela narra que don Manuel «estaba siempre ocupado y no pocas veces en inventar ocupaciones» (cap. 4). Pero sea o no de origen egoísta, toda esta actividad frenética se dirige a derramar por su pueblo el alivio del tedio de vivir, dando consuelo y fomentando contento con menesteres humildes y cotidianos. Este último adjetivo es el que para Angela capta la esencia del cura, y su modo de aplicarlo es especialmente sugestivo: «... era un varón tan cotidiano, tan de cada día como el pan que a diario pedimos en el padrenuestro» (cap. 9). ¿Qué hace San Manuel? Sus actividades forman un catálogo de activismo todo vulgar y todo cristiano: fomenta una chispa de razón en la mente del bobo del pueblo (16), acompaña al médico en sus visitas, redacta cartas de las madres para sus hijos ausentes y visita a los enfermos y a

---

(15) Nos referimos, claro está, a *Las moscas*, de Jean-Paul Sartre.

(16) El sentido y la significación de Blasillo el bobo quedan por resolverse, y dados los múltiples modos posibles de interpretarle, puede que sea imposible llegar a unas conclusiones definitivas. A las ideas de Pelayo H. Fernández *(op. cit.*, pp. 211-214), todas sin duda válidas, añadimos sólo lo siguiente. Blasillo parece enteramente una creación de San Manuel Bueno a la propia imagen de éste. La voz del bobo, sus palabras y hasta su misma muerte —todo es una proyección de San Manuel—. La única cosa que le pertenece personalmente es su fe, fe en su Dios-creador, que es el propio San Manuel, el que en primer lugar le creó a imagen suya. Tal vez aquí tengamos otra dimensión más —en este caso, grotesca— del espejismo a través del cual asume su forma la iglesia terrestre de San Manuel Bueno.

las niñas de la escuela; arregla el ropero de la iglesia y se preocupa por las condiciones de la vestidura de sus feligreses, haciendo que se limpie y se remiende; trilla y aventa con los labradores, y a veces sustituye a algún enfermo en su tarea; toca el tamboril en el baile y santifica a un payaso que sigue dando alegría a otros, mientras que en otro lugar se muere su mujer; arregla relaciones familiares desavenidas, entre ellas el casamiento de una desgraciada madre soltera con un antiguo novio, ya pobre y paralítico, que gana el consuelo de su vida haciéndose padre de un hijo que no es suyo (17) (caps. 3-6). En suma, lo que hace San Manuel con todas estas buenas obras tan cotidianas es fecundizar con agua espiritual que riega la tierra humana y nutre la convivencia y el contento, o sea, en otras palabras unamunianas, hacerse intrahistórico. Sus acciones no representan meramente actividad promiscua para escaparse de su propio dilema de agonista (18), sino más bien la misión espiritual de su visión de Cristo, la de cargarse del pecado-peso de todos sus feligreses, esto es, el pecado de haber nacido y el peso del tedio de vivir.

Son precisamente las *actividades vulgares* de San Manuel de donde proviene la santidad que le atribuye todo su pueblo-iglesia de Valverde de Lucerna (19): una santidad terrestre y martirizada de quien revive la vida de Cristo sin poder creer en la resurrección de la carne y la vida perdurable. Su reino es sólo de este mundo; si no, siendo sueño, de ninguno (cap. 17); pero su alma se funde íntimamente con la de Cristo, con quien comparte el destino de estar «triste hasta la muerte» *(Ibid.)*.

SUMMER M. GREENFIELD

University of Massachusetts
Dpto. of Spanish and Portuguese
Amherst, Mass 01003 (USA)

---

(17) El mismo «crecer y multiplicarse» putativo y perfectamente intrahistórico ocurre también en *Niebla* y *El pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida.*

(18) A San Manuel no le interesa el activismo político-social, porque para él no tendría ningún efecto positivo en mitigar «el tedio de la vida». Cuando Lázaro propone la fundación *en la iglesia de un sindicato católico agrario*, San *Manuel rechaza no la idea, sino su* propia participación en tal actividad, diciendo: «No, Lázaro, no; nada de sindicatos por nuestra parte. Si lo forman ellos, me parecerá bien, pues así se distraen. Que jueguen al sindicato, si eso les contenta» (capítulo 17).

(19) En su muy impresionante libro sobre Unamuno y su obra, Carlos París llega a unas conclusiones bien penetrantes sobre el sentido afirmativo de la novela de San Manuel Bueno. Lo que ofrece el cura a Unamuno (y a sí mismo) es el testimonio, testimonio de que la acción puede absorber totalmente la fe; y continúa París: «...San Manuel Bueno es nada menos que la salvación de don Miguel, su última entrega a la esperanza en medio de la nada. La afirmación de que todo su dudar encontrará una última justificación. Su perdón y salvación en medio del suicidio.» Los dos, según París, junto con los discípulos Carballino son conquistados «...a la seguridad de que el bienhacer traspasa las nieblas del existir, de la razón y de la creencia». *(Unamuno. Estructura de su mundo intelectual,* Barcelona, 1968, páginas 266-268.)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

DEMETRIO AGUILERA MALTA

UNA BIOGRAFIA SIMPLE

Nació Demetrio Aguilera Malta en Guayaquil, Ecuador, un 24 de enero de 1909. Sus padres fueron Demetrio F. Aguilera y doña Teresa Malta.

En el mismo Guayaquil realizó sus estudios primarios y secundarios, éstos en el Colegio «Vicente Rocafuerte».

Ya bachiller, ingresó en la Escuela de Derecho de la Universidad de Guayaquil, en 1928, pero pronto interrumpió sus estudios. Asistió, al mismo tiempo, a la Escuela de Bellas Artes.

En 1930, Aguilera se trasladó a Panamá, donde vivió durante cuatro años trabajando como periodista. En 1936 viajó a España para estudiar Humanidades en la Universidad de Salamanca, pero el comienzo de la Guerra Civil española frustró su intento.

Desde 1958 Aguilera vive en México, donde escribe para periódicos, revistas y suplementos de Iberoamérica, Estados Unidos y Brasil.

«Desde muy temprana edad Aguilera sintió la afición a ejercitar la pluma en versos —dice Gerardo Luzuriaga en su libro *Del Realismo al Expresionismo*—, como es usanza entre escritores latinoamericanos que "se respetan", y también en el periodismo.»

Aguilera trabajó en la revista *América*, que fue uno de los más importantes órganos de difusión de las nuevas corrientes literarias e ideológicas en su momento. «En Centroamérica —según Luzuriaga— escribió para el *Diario de Panamá*, y desde 1933 colaboró con *El Universo*, de Guayaquil. Posteriormente, ha contribuido como columnista en diversas publicaciones periódicas del continente, labor en que hoy continúa activo.»

Benjamín Carrión —a quien Aguilera dedica su novela *Siete lunas y siete serpientes*— le denominó, amistosamente, «judío errante». Lo cierto es que Aguilera nunca ha permanecido quieto.

«Compelido a salir de España por el conflicto armado, retornó en 1937 al Ecuador, para desempeñar hasta 1943 una cátedra en su antiguo colegio secundario. En 1937 ocupó el cargo de subsecretario de Educación Pública. Ha servido misiones culturales y consulares en Chile. Ha visitado varios países europeos y casi todos los americanos...»

Luzuriaga relata, además, el incesante andar de Aguilera por el mundo, sirviendo a la literatura y al periodismo en todos los países por donde pasó.

«Ha dictado cursos y conferencias en universidades e instituciones de Brasil, Chile, Colombia, Centroamérica, México y Estados Unidos. Asimismo, ha deambulado por gran número de empresas, desde la fabricación de alimentos y el negocio de imprenta, hasta la pintura de retratos, el grabado en madera y la industria cinematográfica. En este campo —continúa Luzuriaga— mantuvo durante algún tiempo un noticiario en el país, dirigió cortometrajes sobre los indios Colorados y Salasacas y ha participado, junto con Velia Márquez, en tres largometrajes: *Cadena infinita* (1949), de ambiente marino, dirigido por el chileno José Bohr; *Entre dos carnavales,* filmada en Brasil en 1951, y *Dos ángeles y medio,* realizada en Colombia.»

Autor de poesía, cuento, novela, teatro, ensayo y crítica literaria, Aguilera es un escritor múltiple, que ha tentado las muchas posibilidades de la literatura.

Al comienzo fue la poesía. Como suele suceder, los años jóvenes de Aguilera estuvieron salpicados de romanticismo. «Se le ha llamado el lírico y a la vez el más "tropical" del Grupo de Guayaquil —anota Luzuriaga—. Abandonó el verso, sin embargo, relativamente pronto, aunque integró romances en dos de sus primeros dramas.»

«Como es natural, el poeta deja su huella aquí y allá, en obras dramáticas y narrativas, y en tal sentido debe interpretarse la inclusión de una serie de poemas, aunque de factura ajena, en su pieza teatral más reciente, *Infierno negro* (1967)»:

Negros descalzos frente al Champ de Mars
o en el tibio mulato camino de Pietonville,
o más arriba,
en el ya frío blanco camino de Kenskoff;
negros no fundados aún,
sombras, zombies,
lentos fantasmas de la caña y el café,
carne febril, desgarradora,
primaria, esponjosa, vegetal...

Propias o ajenas, Aguilera hace suyas estas palabras. Tal vez, todos los escritores o poetas debieran poder acceder, sin que ello significara «copiarse», a la escritura ajena. Si un escritor o un poeta han encontrado una manera o la forma exacta y hermosa de decir una cosa, ¿por qué no utilizarla dentro de otro contexto?

Entre los muchos, muchísimos libros que se han dedicado, por completo o en parte, a Aguilera Malta, destaca *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera Malta,* de Antonio Fama.

«Sobre el *realismo mágico* falta todavía un estudio definitivo. Hay quien explica el término —dice Fama— como continuación o adaptación de los movimientos de vanguardia europeos, mientras otros creen que se trata de un fenómeno puramente hispanoamericano.»

Si bien Carpentier ha declarado en alguna ocasión que ese realismo mágico tiene que ver con la novelística española, lo cierto es que donde más suele darse es entre los escritores iberoamericanos.

Son numerosos los ejemplos: García Márquez en *Cien años de soledad;* Demetrio Aguilera o el mismo Carpentier son los más significativos.

«Con base en una técnica de novela total, sin predominio de ningún "ismo", y con los recursos definidores del humor negro, el texto a ratos alucinante y extraordinario y a veces realista y normal —anuncia la solapa de *El secuestro del general,* en edición de Joaquín Mortiz— nos lleva en vaivén entre la magia y la realidad, entre la angustia del acontecimiento cotidiano y la esperanza de la libertad, en lo que Jorge Campos ha definido, con razón, como la *Saga mágica* de Demetrio Aguilera Malta.»

Y si aquí se puede hablar de realismo mágico, o saga mágica, también es preciso recordar que Aguilera es autor de obras muy importantes de realismo sin magia: son sus famosas novelas históricas, como *La caballeresa del Sol, El Quijote de El Dorado, Un nuevo mar para el Rey.*

«Estos episodios —dice Luzuriaga— han sido acogidos con entusiasmo y alabanza, tanto por la sólida documentación histórica que despliegan (y por su consiguiente bondad para fines pedagógicos), como por el acierto de su estilo, gracias al cual, con vigor y con exuberancia, con emoción y simpatía, con descripciones cautivantes, y aun con técnicas refinadas, como el fluir de la conciencia, las figuras históricas asumen vida y realidad. El primero de ellos, *La caballeresa del Sol,* ha sido traducido al inglés, y de él se ha dicho que "será por mucho tiempo una de las mejores obras de ficción de base histórica

en la América Hispana". Y hasta se ha llegado a considerar estas novelas superiores a algunas de Pérez Galdós y Manzoni.»

«Cuando llegó Balboa y tuvo la oportunidad de tratarlo y de conocerlo más de cerca, su opinión mejoró. Parecía un hombre bueno y generoso. Esos meses de lucha en la selva, con los hombres y los elementos, lo habían serenado —escribe Aguilera en *Un nuevo mar para el Rey*—. La amistad que despertaba en la mayoría de los indios y la comprensión de algunos caciques casi fraternales, le hacían mirar a los nativos sin prejuicios.»

Lo más importante de estos episodios americanos es, sobre todo, cómo convierten a un puñado de españoles aventureros en personas que amaban, pensaban, odiaban. Es profundamente interesante descubrir los problemas que se plantea Bolívar cuando debe dilucidar el qué hacer. Es sorprendente descubrir el miedo enorme de Orellana ante los indios y los estragos de la falta de comida.

«Orellana, contando ya con la protección de los arcabuceros, ordenó que se embarcará la comida. Cuando terminó esto, ordenó, asímismo, que se embarcaran los heridos. Los que no podían sostenerse en pie fueron envueltos en mantas y los llevaron a cuestas, como si se tratara de cargas de maíz. Así, los indios no los verían cojeando. Pues de verlos, serían capaces de atacarlos de nuevo para impedirles embarcar.»

Y no sólo se da una clara imagen de la gente española y colonial; también sorprende enormemente, como en el caso de *El Quijote de El Dorado*, el conocimiento de Aguilera de las tierras españolas. Porque si bien es lógico que este escritor describe hermosamente las tierras americanas, no es tan esperable que nos hable de España como lo hace en las primeras páginas de este libro.

«Cuando después de mil penalidades, cruzaron la frontera, Orellana no pudo ocultar su emoción y su entusiasmo. Estaba, por fin, en España. Su España. No era la misma que dejara tanto tiempo atrás. Esto lo supo desde su arribo a Portugal. Había crecido en dimensión y en influencia. El rey Carlos I controlaba no sólo estas tierras y las del otro lado del acéano, sino también otras de la propia Europa: Alemania, Italia, Flandes...»

Aguilera nos introduce en los pueblos españoles, a través del retorno de Orellana. Nos indica cómo era la sociedad sevillana, donde el aventurero debe esperar la orden del rey para partir nuevamente hacia aquellas lejanas tierras.

«Poco a poco, el extremeño se iba sintiendo menos incómodo entre aquellos cortesanos, para quienes el tiempo transcurría lento y plácido. Con todo, había momentos en que no podía soportar ese reflujo de las gentes, esa falsa valoración de los seres y de las cosas. Entonces, con su amigo, se dirigían a la orilla del Pisuerga y, ante el río, dialogaban, casi siempre sobre el tema que constituía su obsesión.»

«¿Comparecisteis nuevamente ante el Real Consejo de Indias?»

Y, como un estallido de primaveras, como una realidad que no puede olvidarse, Aguilera nos recuerda que Orellana era un hombre, que Orellana se enamora, que quiere llevarse a su Ana a tierras americanas.

«El no tenía un talante muy propicio para ser amado. Los años vividos, los golpes de tantas guerras, los sufrimientos en las múltiples aventuras, el ojo perdido..., todo, todo le había estriado el rostro, dándole una consistencia de corteza vegetal...»

Las terribles dudas de Orellana, su amor por las tierras de la Canela, su desesperación ante los múltiples papeleos que debían cumplirse para partir... El barco que tiene la quilla partida cuando ya podían zarpar. Todo lo cuenta Aguilera con poesía, pero también con un cuidadoso respeto por la historia.

Y su afecto por el indígena aflora en cada página. Es curioso cómo Aguilera, sin soslayar los problemas que ello produce, deja bien, históricamente, tanto al conquistador español como al indio que lo combatió.

«En una de las canoas venía el que parecía jefe de todos los atacantes. Alentaba a los suyos, con gritos y ademanes. Hernán Gutiérrez de Celis lo apuntó cuidadosamente con su arcabuz. Disparó. Y el Señor Indio cayó muerto. Los naturales detuvieron instantáneamente todo movimiento. Después, silenciosos, se acercaron a la canoa donde estaba el jefe caído. Los bergantines continuaron navegando y pronto estuvieron lejos. A todos les quedó en la retina la impresión de ese enorme cortejo fúnebre que se organizó con todas las canoas, alrededor de la canoa que llevaba el cadáver del cacique. Y en sus oídos pareció crecer un gran silencio.»

Asimismo, Aguilera nos muestra cómo el indio estaba dispuesto, según las ocasiones y su propio miedo, a recibir al español. Y cómo, también, los españoles comprendían la necesidad de no pelear, la necesidad urgente de hacer amistad con esos habitantes.

«Como estaban lejos del Real y del Gobernador y sin la posibilidad de conseguir refuerzos o ayuda de ninguna clase, tenían que valerse

por sí mismos. Lo adecuado, por eso, sería tratar de hacer amistad con los nativos. Y de obtener, por las buenas, cuanto pudiesen.»

UN NUEVO MAR PARA EL REY

Este es el título del libro tercero de estos episodios americanos. Tiene como subtítulo *Balboa, Anayansi y el Océano Pacífico*, y es asimismo, en su mayor parte, verídico, aunque Aguilera domina una técnica capaz de convertir a estos textos en apasionantes.

«Anayansi —la hija del cacique Careta— sentíase intranquila. A medida que se iban desarrollando los juegos consagrados al Sol, aumentaba su inquietud. Miraba, con ansiedad, las diferentes pruebas, ya que del resultado de las mismas dependía algo muy importante para su vida.»

Demetrio Aguilera nos introduce así en la vida de estas gentes tan diferentes a cuanto podamos leer en los libros de texto, donde tal vez se limitarían a contarnos la historia de manera simplificada. Como si las personas carecieran de sentimientos y simplemente actuaran de ciertas formas en virtud de unas determinadas coordenadas culturales.

«Estaban aún paralizados por el temor, y dudando si debían proseguir o no la fiesta, cuando, de improviso, se escuchó un rumor de extraños e innumerables pasos acercándose, y, casi en seguida, se vieron rodeados por más de un centenar de españoles, al mando de Balboa. Ni Careta ni sus guerreros tuvieron tiempo de defenderse y ni siquiera de intentar hacerlo.»

Como un discurso dentro de otro, esta novela habla de la enorme atracción que ejercía el oro sobre los españoles.

«Al amanecer y comprobar la cuantía de lo obtenido, Balboa no pudo ocultar su desagrado. Así lo manifestó a Juan Alonso:

—El cacique decía la verdad. No valía la pena matar a tantos por tan poco.»

Claro que, tanto como el oro, el español se cegó con la belleza de las mujeres de aquellas tierras.

«Lo que ocurre es que te gusta Anayansi. Esa india pequeña, de rostro enigmático, tan bien formada y tan atractiva, te está cautivando demasiado. Y si es así, ¿por qué estás con tantos rodeos? ¿Por qué no la llevas a tu lecho, sin más contemplaciones? ¿Quién te lo puede impedir? ¿Quién se atrevería a censurarte? ¿No es, además, lo que siempre hemos hecho con las mujeres de estas tierras?»

LA CABALLERESA DEL SOL

Aguilera Malta escribió estos libros que relatan diversos episodios americanos. Uno de ellos es *La caballeresa del Sol;* es decir, Manuela, la amante de Bolívar.

Se trata de otra novela histórica, donde la realidad se impone. Tal vez, Aguilera ha intentado describir lo que no sabía, lo que nunca se puede saber. Paradójicamente, el libro es apasionante y verídico: libro que podría ser utilizado para enseñar la historia verdadera de esos dos personajes de la vida real.

«Manuela lo miró venir. Y, por extraña paradoja, ya no tuvo miedo, ni recelo, ni angustia. Todo lo contrario. La fue invadiendo un total dominio de sí misma, como si tuviera que enfrentarse a un hecho irremediable que no modificaría en nada su existencia. Le pareció lo más natural que él se acercara. Le dijera alguna frase amable. Le ofreciera el brazo. Y, después, tomándola del talle, la llevara, casi volando, al compás de la música.»

Así se conocen Simón Bolívar y la hermosa quiteña que sería su amante. ¿O mucho más que eso?

La novela *La caballeresa del Sol* está llena de diálogo, de música. Pero también contiene la historia más cruda, el desprecio de las gentes «linajudas» por Manuela y su romance. Las dificultades de la pareja.

«La última noche que iban a pasar juntos, los dos sentíanse nerviosos. El estaba algo descontento de sí mismo. Era la primera vez que le ocurría esto, después de la pérdida irreparable de su esposa. Experimentaba una sensación de desgarramiento. Como si una parte de su propio yo fuese a quedarse en Quito. Y lo curioso es que esa parte no resultaba, a diferencia de los primeros días, una prolongación —pequeña o grande— de su cuerpo. Era algo mucho más hondo e importante.»

No todo es psicología, sin embargo. Por ejemplo, resulta apasionante la descripción de las diferentes batallas, de aquellos caminos que el Libertador debe atravesar. Se angustia uno ante la descripción de sus enfermedades y se puede comprender lo que debió ser para aquellos hombres la conquista de la libertad para sus tierras.

«El viaje sería tremendo. Por las distancias, por las dificultades, por los peligros y porque iba a realizarlo de un tirón. Deteniéndose, prácticamente, sólo para cambiar de cabalgadura. ¿Cómo iba a someterla a un esfuerzo que era como para aniquilar a cualquier hombre?»

Manuela sigue a Bolívar por las montañas, rodeada de peligros, sola, cansada, agobiada. Pero sigue a su hombre. Para estar con él en el momento en que la necesite.

«Y así fue como, poco después, los soldados vieron entrar en los cuarteles una extraña amazona. Venía posesa de una inquebrantable decisión. A pesar de su belleza, imponía respeto y un tanto de temor. En su diestra agitaba un sable, desenvainado. Su pecho agitado denotaba la emoción que experimentaba. Tenía los ojos brillantes. De sus labios brotaban borbotones de palabras. En los labios de todos surgió un grito de admiración:

—¡La Coronela!»

La novela *La caballeresa del Sol* se lee de un tirón. Se puede asegurar que resulta apasionante desde sus primeras páginas hasta las últimas. Se trata, sobre todo, de un profundo análisis de la vida colonial, de las costumbres, de todos los problemas cotidianos que podían encontrar las gentes en un ambiente cerrado. Todo es real, se puede imaginar por la cantidad de imágenes reales que Aguilera ofrece. Y que muestran, hasta sus respectivas muertes, a dos personajes verdaderos, de carne y hueso, no siempre buenos ni perfectos, sino cargados de todas las imperfecciones comunes a dos seres que se aman, pero tienen un deber que cumplir y no pueden vivir juntos exactamente de la forma en que quisieran.

DON GOYO

Angel F. Rojas dijo que «para el regnícola, el mangle es un árbol casi mítico, algo así como su emblema totémico».

Don Goyo, el extraño personaje de la novela del mismo nombre, habla con los manglares. Ellos le explican lo que debe hacer. Y todos los indios siguen las indicaciones que él da.

En esta novela se habla de un cholo viejo, que durante muchos años ha dirigido a toda una comunidad de gente que se instala en esas islas y que, al mismo tiempo, mantiene unas buenas relaciones comerciales con los blancos, a pesar de saber que le explotan.

«Se exaltaba. Su voz caía áspera, dura, como un arponazo, sobre el cuerpo inclinado de sus oyentes...

—Ustedes no sirven para nada... El blanco los mandará siempre... Y algún día no podrá vivir nadie por estos lados. Y entonces se acordarán del viejo Don Goyo... Corten mangle... Hagan lo que les dé la gana.»

Don Goyo habla de problemas reales, aunque lo hace de manera novelada. Pero toma corporeidad para retratar el enfrentamiento real que existió entre el blanco y el cholo.

Las brutales relaciones sexuales entre los cholos, por ejemplo, nos hablan de una gente atrapada en callejones sin salida.

«Vino la posesión. La noche ahogó un grito furtivo. El estero pareció ayudarlos. La canoa se hizo canción de vida y tuvo agitación de correntada. Hasta el viento llevó tono de caricia.»

La sensación de brutalidad queda cubierta en Aguilera Malta por la ternura de las descripciones, la realidad de los personajes.

«La Gertru y el Cosumbo se miraron, llenos de miedo. Y —en plena inconsciencia—, como para protegerse mutuamente, se abrazaron otra vez.»

Algunas veces sucede que Aguilera se regocija al comunicar la belleza de los paisajes y lugares de aquellas tierras, perdidas, lejanas. Y hasta se vuelve ecólogo.

«Se confundían con el color gris predominante en las raíces, en las ramas y en el fango.» La pesca, una opción para que los cholos no picaran el mangle, para que no acabaran con la riqueza de esas tierras. Don Goyo escuchó que un mangle le pedía que no los cortaran. Y que vivieran de la pesca. Pero la pesca se les hace imposible a estos hombres y vuelven al mangle.

«Levantó el cholo la mano, sacándola de un tirón desde el hueco en que la tenía metida. Y entonces todos vieron, atónitos, que un enorme crustáceo de carapacho azul le colgaba. Gruesas gotas de sangre caían al suelo. Medio advirtieron una tenaza dentada cerrándose sobre uno de los dedos del pobre hombre.

—¡La sin boca!

El cholo, en esfuerzo loco, estrelló al animal contra una varenga de mangle. El crustáceo se agitó pesadamente unos segundos. Y después quedó inmóvil, rígido, con las patas abiertas; pero sin aflojar el dedo mordido, colgando siempre, en un baño de sangre, de la carne del cholo, con los ojos levantados, como dos periscopios diminutos.

—Me ha fregado.»

El final de la novela *Don Goyo* es triste, decepcionante. Pero, en una última vuelta de tuerca, Aguilera nos ofrece una posibilidad entre la muerte de Don Goyo. Una posibilidad que cada uno puede interpretar. Una opción a otra realidad. Todos quisiéramos que Don Goyo se haya quedado en esas aguas, tan próximas a sus mangles.

Don Goyo es la primera novela de Aguilera Malta y se editó en el año 1933 con gran éxito. «Era breve y contenía varios episodios que exponían la situación del cholo —comenta Luzuriega— agachado y humilde ("ta bien, patrón"), ante la mala fe y explotación del blanco, teniendo como escenario el archipiélago de la desembocadura del río Guayas y como hilo unificador de la textura narrativa la presencia mítica de un cholo fabuloso, solitario y excéntrico, Don Goyo Quimí, de ciento cincuenta años de edad.»

Estos ciento cincuenta años y la lucidez de Don Goyo hacen de ésta una novela con aquel realismo mágico del que hablamos anteriormente.

«Además de las semillas del realismo mágico, se encuentran en Don Goyo aspectos de animismo, del totemismo, amén de un fuerte erotismo. El animismo —comenta Antonio Fama— es una visión primitiva de la naturaleza y del universo. La creencia de varias razas primitivas supone que el universo contiene un sinnúmero de espíritus; algunos benévolos y otros malignos. Estos espíritus son los responsables por los fenómenos naturales. Creen que estos espíritus se infunden en los animales, en los árboles y en todos los objetos, dándoles vida.»

Las palabras de Fama son precisas, explican ciertas claves de Aguilera; y también, Antonio Fama resume ciertas descripciones.

«En la novela de Aguilera Malta muchos objetos tienen dimensiones humanas; por eso la noche se parece a la «enorme boa de ébano», las «islas parecen bostezar», los «mangles iniciaron sus amores milenarios sobre los lechos plásticos del fango».

Son frases mágicas (sin necesidad de hurgar en el idioma exacto de aquellos personajes); son descripciones extrañas pero fácilmente comprensibles, emparentadas con las que podemos hallar en los textos de García Márquez o Alejo Carpentier.

Estas frases mágicas se ven claramente sobre todo en lo que a las relaciones afectivas o sexuales se refiere. «El aspecto procreador y la armonía de lo erótico desaparecen cuando Cosumbo tiene relaciones —dice Antonio Fama— con una prostituta de Guayaquil. Lo que en las islas era deleite idílico, en la ciudad provoca disgusto y asco. Las páginas correspondientes muestran la decadencia y la podredumbre involucradas en el erotismo estéril de la ciudad. Además, Cosumbo contrae una enfermedad venérea. Por consiguiente, lo erótico dentro de un cuadro natural, trae satisfacción, porque es un acto

procreador, mientras que en la ciudad frecuentemente es un comercio y es repugnante.»

«Y, bajo el tamarindo, le habló como a una vaca:

—Ponte, Nica.

—Ya está.

—No, así *no*.

Ella se había arrojado boca arriba, ofreciéndose. Sus ropas levantadas sobre el vientre, dejaban ver. Cosumbo la sondeaba con las manos ávidas.

—¿Cómo, pues?

—Así, como se ponen las vacas a los toros.

—No, no es así. ¿Sabes? No es así.

—Sí. Yo he mirado el otro día al «Fajado» y la «Jaboncillo».

—Es que... Aguarda. Los animales son distintos... ¿Tú nunca?

—No. Nunca.

—Ajá. Mejor entonces.»

Pero no es grotesco en ningún momento. Las escenas de este tipo, aunque algo crudas, rebosan ternura. Aguilera Malta utiliza el lenguaje con maestría, de tal forma que hasta los paisajes más crudos resultan de una enorme delicadeza.

Y debe recordarse siempre que Don Goyo pudo haber existido con esos mismos problemas. Porque eso es el realismo mágico. Que, tal vez, lo más sorprendente sea el hecho de que Cosumbo o la Nica o el mismo Blanco que los explota sean personajes tan reales. No son personajes ajenos a esas tierras, a esas realidades, sino todo lo contrario.

«Pero el personaje que más encarna características sobrenaturales, misteriosas y legendarias es Don Goyo mismo. Es un personaje borroso —son palabras de Fama—, huidizo y real a la vez. Muchas veces la aparición de Don Goyo parece fantasmal.»

«En las dos primeras partes de la novela —añade—, Don Goyo nunca aparece como personaje de carne y hueso, su presencia se siente y muchas veces no se ve, y además da la impresión de ser omnipresente. En cualquier momento aparece y desaparece como si se hiciera invisible o como si fuera un fantasma.»

Y al final de la novela, la vuelta de tuerca de la que hablamos antes, nos coloca nuevamente frente a un fantasma.

«Pasamos Cascajal muy tarde. Se había calmado un poco. Yo les dije a los muchachos que remaran más fuerte para poder llegar pron-

to, cuidado que se nos iba a descomponer el difuntito. Y en eso nos hallamos cuando, de repente, sentimos un remezón y oímos un chapoteo en el agua. Nos volvimos y entonces todas las carnes se nos pusieron agudas, como hamacas de miedo. Don Goyo se había largado, con ataúd y todo. Lo buscamos un rato. ¡Pero quién encuentra a un difunto en Cascajal y de noche...!»

INFIERNO NEGRO

Infierno negro es otra cosa. *Infierno negro,* para comenzar, es una obra de teatro. Aguilera Malta ofrece, como una muestra de sus múltiples posibilidades literarias, esta obra en dos actos.

Claro que también en ella refleja el problema de las gentes de estas tierras. Los problemas que enfrentan a los blancos y a los cholos; en este caso, negros concretamente.

«Cuando un niño negro tiene la nariz y las orejas devoradas por las ratas —así se inicia el libro, citando a Rockefeller— su familia pierde la esperanza en la sociedad.» La frase resume el estilo del libro.

«Pero en su sentido más trascendente, *Infierno negro* está concebido —dice Carlos Solórzano— en todo su trazo como una ceremonia de un exaltado sentido ritual. Esto puede apreciarse en su contenido y en su forma, en la cadencia con que han sido expuestas sus partes, alternando de manera acompasada, sin rupturas en el ritmo, algunos trozos poéticos de autores muy conocidos con el crecimiento de la acción dramática.»

Y comentaba Antonio Fama que esta obra de teatro, así como los libros *Canaima, La vorágine* o *La isla virgen,* representa «un aspecto de suma importancia en la historia literaria de Hispanoamérica. Estas obras constituyen la «novela de la selva, cuyas raíces demuestran la visión sentimental de la naturaleza propagada por el romanticismo».

Y, dicho esto, debemos comentar los nombres de los personajes de *Infierno negro.* Cuando unos personajes se llaman Feto, Horridus, Arácnido y Negro 1, 2 y 3, esto significa algo.

Cuando, además, esos personajes están tan bien presentados, que se llega a apreciarlos, significa que el escritor ha conseguido calar en el tema, traducirlo a términos poéticos.

«Alondra: ¡Me volví alcohólica para ahogar mi fracaso! Porque, a pesar de saberte un malvado, te seguía amando, Horridus. ¡Mi marido,

mi inventor, mi muerto! (Se levanta. Da unos cuantos pasos vacilantes. Empieza a danzar, como en cámara lenta, con movimientos desdibujados. Casi cantando.) ¡Quiero dejar de quererte! ¡Necesito dejar de quererte!»

Leer o presenciar esta obra de Aguilera Malta significa incurrir en un reencuentro con el realismo mágico, con cierto surrealismo americano.

«También en los nombres de los personajes, en los que el acento latino no puede ocultar la calificación que el autor hace de ellos, vemos ese deseo de convertirlos —comenta Solórzano— más allá de los alcances limitados de los conflictos particulares, en elementos capaces de ser transmutados por la alquimia del teatro, por las sucesivas transfiguraciones que opera en ellos la luz de la escena.»

Con un «Para todos hay lugar en la cita de la victoria», Aguilera hace caer el telón de esta pieza teatral.

La obra tiene una segunda lectura, la de un transparente homenaje a todos los escritores o poetas que se han sentido motivados por idénticos problemas. Así, se incluyen versos o fragmentos en prosa de escritores tan dispares como Nicolás Guillén —no podía faltar en estas frases esgrimidas por los negros de Aguilera— o Franz Fanon, o Claude Mackay, o Paul Niger.

JAGUAR

Jaguar es una novela extraña, donde «la imaginación se entromete en la realidad con la impertinencia del destino».

Giuseppe Bellini —que ha escrito mucho sobre Aguilera Malta— insiste en que el ecuatoriano es uno de los primeros escritores que han utilizado el realismo mágico. Asimismo, recuerda que el escritor «ha vuelto en 1970 al romance, después de un largo silencio, como para reivindicar su puesto en el momento de mayor auge del "realismo mágico"».

Jaguar se publica en México en el año 1970. Año de *boom* latinoamericano. Año en que se dieron a conocer muchos escritores y poetas del subcontinente.

La novela se desarrolla en escenario similar al de *Don Goyo:* la dura tierra de mangles y de ostiones. Tierra mezclada con agua, aguas sucias e infestadas de tiburones. Los personajes —como siempre sucede con Aguilera— gozan de una vitalidad tan real como para asombrar al lector.

Domitila y el Zambo, Don Mite (y sobre todo, creador del miedo,

el Tigre o, como también le llaman, el Manchado) son personajes vívidos.

Es la lucha contra los elementos, contra el blanco para quien deben trabajar. Pero también es la lucha contra la misma tierra, contra los animales, contra los árboles y la vegetación. Contra el miedo que atenaza al Zambo Aguayo cada vez que enfrenta al Tigre.

Jaguar puede incluirse por derecho propio en algo así como nueva narrativa hispanoamericana; especialmente por el estilo al que recurre el autor.

Hay que señalar algo: los desenlaces de Aguilera, aunque previsibles en parte, se producen de manera cortante y fría. Pero, debemos insistir en ello, están llenos de realismo. Todo puede ser. De hecho, así sucede.

La novela contiene, a su vez, otras novelas o comienzos posibles de otras novelas. Las historias. Cada vez que se nos presenta a un personaje, nos cuentan toda una historia de su vida, de sus problemas, de su realidad.

Por ello, Aguilera es autor que se lee deprisa, que atrapa al lector y lo cautiva. Que lo lleva rápidamente hasta el final del libro.

«¿Por qué no me comes de una vez, Manchado? ¿Qué te sacas con seguirme jodiendo?

El Tigre abría las fauces y lo miraba fijamente.

—¿Por qué quieres alargarme la agonía durante tanto tiempo?»

En *Don Goyo* eran los manglares quienes hablaban y explicaban algo sobre esas tierras cálidas y tropicales; en *Jaguar*, el Tigre tiene algo que decir. Y ese mensaje llegó incluso al escenario.

«El clima de mito y de magia en que se mueve el Aguayo de la novela —ha dicho Luzuriaga— es tan subyugante, que en un momento llega a afectar al superhombre que es, a los ojos de los jornaleros, Don Guayamabe, el cual en la pieza dramática aparece absolutamente inmune al miedo.» Porque, además de libro, *Jaguar* ha sido texto específicamente dramático, no transcripción lineal. La prueba de que ambas obras se reconocen hermanas separadas está en los propios nombres, signos iniciales de identidad. La novela se titula *Jaguar;* la obra teatral, *El Tigre.*

SIETE LUNAS Y SIETE SERPIENTES

«La vieja Crisanta —racimo erecto de plátanos enjuntos— masculló.»

Así comienza el segundo relato del libro *Siete lunas y siete serpientes*. Se podrá hablar de realismo mágico insistentemente, pero

también, insistimos nosotros, de surrealismo. Tal vez, un surrealismo mágico.

«Un minúsculo rincón ecuatoriano, con los personajes esperados —el cura, el coronel por ley propia, el Brujo— se convierte en universo alucinado donde se borran las fronteras entre lo palpable y lo fantástico, entre el dato en bruto y la facultad expresiva del escritor. Violencia al mundo, violencia al lenguaje —dice la contraportada de la edición del Fondo de Cultura Económica de México— fundidas en verdad total: al correr de las páginas, los fragmentos se unen, la trama se aprieta y cada personaje de siempre deja de serlo y vuelve a ser él mismo.»

La crítica está presente en la narrativa de Aguilera Malta. Siempre resalta el espíritu crítico del autor, en frases simples —que utiliza con frecuencia: son lugares comunes lo que pronuncian sus personajes—. Las palabras, el dominio de esas palabras para que no decaigan, para evitar la pesadez en el relato. Donde se encuentra un diálogo se descubre un hallazgo narrativo.

«Es malo como médico y peor de corazón. Además, tiene el negocio de enterrar a los muertos. Mientras más se le mueran, gana más.»

O los hallazgos simplemente literarios.

«¿Y en un baile del colegio no obedecerías a todas las letras de su cuerpo?»

Aguilera utiliza un lenguaje real y otro mágico. Otro que él se inventa y que no sobresale ni perturba la lectura.

Este es el final de la exploración. No de un paseo. Como hitos, mojones, nos han guiado los detalles. Las palabras gastadas, pero que todavía definen: realismo mágico, surrealismo, americano, iberoamericano, latinoamericano, indio, negro, mulato, manglares, ostiones, animal, sexo.

Ya la palabra nueva: surrealismo mágico.

Es acaso el estallido de un subcontinente lo que alimenta los textos que Europa redescubre como mágicos; pero puede ser, también, que la riqueza idiomática de Aguilera Malta, por ejemplo, revela sobre todo las maneras en que una cultura conserva o expande ese idioma que le llegó desde Europa, cómo le permite fundirse con los idiomas y dialectos locales, con la respiración y los signos de otros pueblos.

Por eso, este trabajo se ha limitado a buscar pistas. Analizar el conjunto de la obra de Aguilera hubiera exigido todo un libro. Hay piezas teatrales cuyo análisis parece indispensable, pero que al mismo

tiempo exigen un respeto, una extensión que este trabajo no puede darles.

Y sus últimas novelas (como, por ejemplo, *El secuestro del General*, publicada en 1973). No: aquí, a través de rasgos comunes, más como lectores que como críticos; como lectores subyugados, como reconocedores de un estilo y de sus mágicas iteraciones, hemos atravesado la dura jungla, la cálida jungla, la restallante jungla de palabras.

Para encontrarnos al otro lado con la sorpresa de que Aguilera Malta nos escamoteaba nuevamente al autor; que el hacedor de textos volvía a fundirse con el jaguar, con Don Goyo, con los manglares, con América.

Tigre de la memoria, que una mesa cualquiera, en México o en un hotel de cualquier parte, continúa, peregrino de sí mismo, en la redacción minuciosa y desenfrenada de una historia que es la de todos, porque es pasado y es futuro del ser americano.

Ese ser cuya otra opción no es la nada, sino un todo en el que se funden rito y mito: una selva que habla, un animal que piensa, un hombre y una mujer que sienten.

Para que Aguilera Malta los describa. Los escriba.

RENAN FLORES JARAMILLO (Don Ramón de la Cruz, 92, 2.° dcha. MADRID-6).

EL CINE CUBANO

Para comprender y evaluar la trayectoria del cine cubano, es necesario tener en cuenta, desde el principio mismo, que sus metas, sus propuestas ideológicas y su propia estructura difieren radicalmente de la situación en que se desarrollan las industrias fílmicas del resto de América Latina. En todas las demás, impera el sistema de la explotación comercial más o menos libre (pero dependiente de las difíciles condiciones del mercado), mientras en Cuba la cinematografía es estatal y puesta al servicio de la revolución. Una fecha, 1959, divide tajantemente su historia. Ese año, el gobierno revolucionario crea el Instituto de Cinematografía (ICAIC), que desde ese momento no sólo debe iniciar el manejo total de sus elementos —un sólo estudio, numerosas salas y una red de distribución hasta entonces dependiente de la explotación de filmes extranjeros—, sino

adecuar sus proyectos a un ambicioso plan de formación técnica y artística cuyas finalidades eran muy estrictas: transformar el cine en un arma de educación, conocimiento y propagación de las ideas nuevas. Era una tarea ardua, riesgos si se quería partir de un cine decididamente pedagógico sin caer en pedagogismos maniqueos y enfrentada a una estructura creadora y material que debía partir prácticamente de cero.

Los jovenes cineastas cubanos que integraron el ICAIC —cineclubistas, operadores de documentales, estudiantes— enfrentaban un doble desafío: formar el cine revolucionario y formarse a sí mismos para iniciar el trabajo, sin duda gigantesco, de crear una cinematografía que sirviese a una situación nueva, con infinidad de problemas técnicos y una delicada adaptación a la circunstancia, que tampoco tenía modelos totalmente aplicables a una realidad distinta, como es la de América tropical y subdesarrollada.

EL PASADO

Los comienzos no difieren de lo sucedido en todo el mundo a partir de la difusión de los aparatos tomavistas perfeccionados por los hermanos Lumière en Francia. El primer filme de «actualidades», *Extinción de un incendio*, data de 1898. Hacia 1908 se realizan ya breves películas de ficción y la mayoría de los historiadores coinciden en declarar la presentación del largometraje *Manuel García* (agosto de 1913), por Enrique Díaz Quesada, como la fecha inaugural del cine cubano. Significativamente, relataba las actividades de un héroe de la Independencia durante la guerra contra España. Había sido financiado por Pablo Santos y Jesús Artigas, propietarios de un circo...

Los tres responsables de este filme prosiguieron, durante varios años, hasta 1920, una producción bastante ingenua y primitiva, pero siempre inspirada en temas sociales o históricos de raíz popular. Hasta el fin del período mudo, el cine cubano subsistió modestamente con algunas docenas de películas, entre las cuales se destacaron las dirigidas por Esteban Ramírez *(Arroyito, El genio del mal)* y Ramón Peón, cuyo filme *La Virgen de la Caridad* fue señalado por sus valores de realización y la autenticidad de sus personajes. Como otros directores cubanos, Peón fue atraído por la vecina y más próspera industria mejicana, cuya influencia sobre la actividad cinematográfica de la isla fue creciendo en los años siguientes, en que junto con la norteamericana dominó el mercado de exhibición.

Esa doble influencia y la debilidad económica de sus productores, signó la pobreza técnica y cultural del cine cubano sonoro de las dos décadas siguientes. El filme de Hollywood dominaba la explotación de las salas ciudadanas; los comerciales productores mejicanos controlaban gran parte de la escasa nómina de películas cubanas de la época. Melodramas, musicales con folklore al uso turístico y gruesas comedias cómicas destinadas a un público poco exigente y transculturalizado, constituían la mayor parte de una producción bastante escasa por otra parte.

En 1935 se produce una película ambiciosa, dirigida por el mejicano Emilio (Indio) Fernández, *La rosa blanca*, especialmente invitado. Su historia es curiosa: para el centenario del libertador José Martí, el dictador Batista organizó una suscripción popular (muy poco espontánea por otra parte) para los festejos. Parte del fondo obtenido y que escapó a la obvia manipulación corruptiva, se destinó a un ampuloso filme conmemorativo del héroe. Pese a las cualidades —entonces aún no perdidas— del famoso realizador mejicano, la película no superó las pautas de una típica obra de encargo, sin profundidad ni convicción.

En medio de este marasmo, sólo la actividad de algunos cineclubs se acercaba a cierta inquietud artística. De ellos nació el interés por el cine de algunos de los futuros creadores del cine cubano revolucionario. Julio García Espinosa (que dirigió *El Mégano*, prohibido por Batista), Alfredo Guevara, futuro director del ICAIC, Santiago Alvarez, técnico de noticiarios, Tomás Gutiérrez Alea, cultivaron allí sus inquietudes estéticas en los agitados años del cincuenta al tiempo que participaban de la disconformidad ante el régimen.

EL NUEVO CINE

Veinte años han pasado ya desde que se fundara el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y ya es posible evaluar, aunque sea provisionalmente, el camino recorrido por esta experiencia —única en América Latina— de forjar una cinematografía militante. En 1968, el director del ICAIC, Alfredo Guevara, definió los objetivos del organismo creado diez años antes: «... El proyecto de ley enviado al Consejo de Ministros quedó redactado sobre bases muy amplias y a la vez muy precisas. El primer "por cuanto" fijó con toda claridad los objetivos y carácter de este empeño. Una frase vino a resumirlos: "el cine es un arte". Este simple enunciado pretendía servir de catalizador, establecer una fundamental cuestión de principios, operar como advertencia y armarnos para el combate.

Pero un arte no resulta tal porque un decreto lo establezca. Y ni siquiera una ley revolucionaria puede asegurarlo. Pero sí puede asegurarlo *en una cierta medida una revolución y en ella el espíritu* revolucionario. Si un arte puede desarrollarse a plenitud e indagar libremente, buscando su propia fisonomía, y si hace del pedernal hacha y del hierro palanca, si logra recrear su propio globo ocular para redescubrir el mundo a través de un nuevo prisma, si queda en condiciones de adentrarse en hasta entonces secretos laberintos abriendo insospechadas puertas, podremos decir no sólo que está vivo, sino que el espíritu revolucionario, que le evita muros y sermones, es también su propia naturaleza. Esto es lo que hemos pretendido promover a partir de ciertas líneas de una política cultural, cinematográfica, que anda muy lejos del pastoreo y el liderazgo pontifical. No se trata de "crear" artistas, o de resolver desde un *bureau* el carácter de sus obras y el alcance o la resonancia social que éstas puedan tener. Y mucho menos de revisar a los clásicos y a los teóricos contemporáneos, o de, a partir de ellos, impartir lecciones sobre el arte y los métodos y caminos de la creación».

Nos parece importante reproducir esta cita porque resume claramente el espíritu abierto y disponible que forjó los primeros éxitos del nuevo cine cubano, su atención a la realidad propia y compleja del país, su conciencia de tener que actuar sobre la marcha, con objetivos claros pero a la vez atentos a un permanente espíritu crítico. Y también porque su abandono por esquemas más rígidos puede detener actualmente sus logros.

EL DOCUMENTAL

Desde el principio, el ICAIC dio gran importancia a la realización de filmes documentales (especialmente cortometrajes, pero también largos o mediometrajes) en diversos campos: divulgación, científico-populares, noticieros y dibujos animados. Los primeros, tienen como objetivo básico la divulgación de «los procesos que la Revolución va provocando o, lo que es igual, particularizar, diferenciar el propio proceso de la misma». Los científico-populares presentan con un análisis didáctico los fenómenos específicos relacionados con la producción, la salud pública, la educación. Y el noticiero, en ediciones semanales de diez minutos (que pueden extenderse en casos especiales) tiende a interrelacionar los hechos y conceptos, más que a reflejar noticias aisladas.

El noticiero, desde su producción regular a partir de 1960, ha sido dirigido por Santiago Alvarez, brillante realizador que descuella en

el montaje. Muchos de estos noticieros, gracias a la calidad de su factura, pueden considerarse verdaderos documentales, donde se abarcan temas diversos y estilos diferentes. Por ello, también, los materiales cotidianos del documental han dado origen a obras más extensas, que han adquirido relieve internacional. Entre ellas, los documentales de Alvarez, *Muerte al invasor* (1961, noticiero especial); *Now* (1965), famoso *collage* de imágenes sobre Estados Unidos; *Cerro pelado* (1966), *Hanoi, martes 13* (1967), *Hasta la victoria siempre* (1967), *Despegue* (1972), etc.

El dibujo animado, por último, se relaciona con los conceptos que animan los tres tipos de producción ya mencionados, ya en forma independiente o integrados en el interior de los demás proyectos.

Siempre se ha concedido especial importancia a la temática rural, a los campesinos. «Es en el campo —dice el realizador Julio García Espinosa— donde más se destacan los procesos, donde más se convulsiona la realidad, donde más se transforma y desarrolla la vida. La temática rural se relaciona con un espectador que es, al mismo tiempo, el verdadero creador de esta temática». En este sentido, hay que señalar el impulso dado a los «cines móviles», unidades de proyección que han llevado los filmes a las regiones rurales más remotas e incomunicadas, dando así un gran impulso al medio como comunicación y divulgación. Así, muchos campesinos han visto películas por primera vez en su vida.

«El cine cubano —dice también García Espinosa— no ha sedimentado estilos y, hasta el presente, no hay nostalgia por ello. Tal vez su estilo sea la no sedimentación de un único estilo: su variedad, su heterogeneidad. Existe el documental testimonio junto al documental celebrativo. Existen, a veces, todas estas características en la producción de un único creador. Por otra parte existen también líneas constantes. Muchos de nuestros documentales son impresionistas y dirigidos, fundamentalmente, a la emoción del espectador.»

Los temas, donde predomina, como se ha dicho, la realidad rural, son presentados por los mismos creadores o por los dirigentes, pero la misma realidad cotidiana ha determinado, muchas veces, los asuntos de cada filme, según su urgencia o interés. En cuanto a su tratamiento, «no existe una orientación de tipo general», como subraya el citado cineasta. «Esta se encuentra, se descubre y se desarrolla incesantemente dentro del contexto de la realidad nacional e internacional, dentro de una información cultural y política sistemáticas, dentro de un régimen de discusiones que motive la vida artística del ICAIC. Cada proyecto, pues, se analiza y discute de acuerdo a sus características específicas.»

Pero existe también el documental «de encargo». Este obedece, según García Espinosa, «a la necesidad de establecer a priori un determinado tratamiento, digamos «didáctico», al tema en el cual se va a trabajar. Es una necesidad racional que cualquiera puede comprender. Para un país en revolución, para un país que se proponga salir realmente del subdesarrollo, el cine es un medio idóneo para informar y orientar a la población obedeciendo a necesidades y objetivos muy concretos, como los de la educación, la producción, la salud pública, la defensa, etc.»

Como esta descripción es muy clara en sí misma para definir las tónicas del documental cubano, basta reseñar brevemente algunas de sus obras y autores más interesantes. Ya hemos citado algunas de Santiago Alvarez, cuya intensísima labor diaria ha confluido a veces en filmes de gran calidad artística y enorme potencialidad en la imagen, a cuya convicción y justeza se añade el valor creativo del montaje. Para Alvarez, como para Eisenstein, el montaje es no sólo una sintaxis esencial del cine, sino una forma de significación y de síntesis ideológica. La síntesis creativa de *Now,* basado en fotos fijas y otras imágenes ajenas, es un buen ejemplo.

Por primera vez, de Octavio Cortázar (descripción de la primera proyección de cine móvil en un pueblo remoto); *Historia de una batalla,* de Manuel Octavio Gómez; *La canción de turista* y *De la guerra americana,* de Pastor Vega; *David,* documental de largo metraje que reconstruye la vida de Frank Pais, realizado por Enrique Pineda Barnett, son algunos títulos de esta escuela documental típicamente cubana que acentúa el elemento didáctico, pero no rehúye el examen crítico de la historia y hasta se lanza a la reconstrucción del pasado bajo la forma de un noticiario *avant la lettre,* como el famoso filme de Manuel Octavio Gómez *La primera carga al machete* (1969), que recrea la historia de esa arma peculiar del cubano y su gesta en las épocas de la independencia como si fuese un documental de la época, naturalmente anterior a la invención del cine.

«El documental didáctico de los países desarrollados —escribe Miguel Torres— responde a una base cultural elaborada en decenas de años, y cada uno de estos documentales refleja la cumbre de uno de estos procesos. Nosotros tenemos como tarea explicar y hacer atractivas las cumbres de todos los procesos al mismo tiempo con la simultaneidad compulsiva que nos impone a quemar etapas.» (*Cine Cubano* núms. 49-51.) Y añade otro documentalista, Pastor Vega: «Despreciar el documental didáctico por sobrentender que lo didascálico enajena lo estético es no entender lo estético ni lo didascálico. Tanto el Arte como la Pedagogía deben ser medios y no fines en sí de la

inevitable transformación de la realidad.» Esta opinión contundente, como otras testimoniadas por los cineastas cubanos, es indicativa de su fuerza y decisión, como del carácter militante que para ellos involucra el cine. Una posición que, como el famoso manifiesto «Por un cine imperfecto», de Julio García Espinosa, da una idea de las características que distinguen al cine cubano de todos los demás, incluso de los modelos clásicos del filme de países socialistas.

ENTRE EL DOCUMENTO Y EL CINE ARGUMENTAL

Aunque conscientes de la importancia urgente del documental, los cineastas cubanos no excluyeron la realización de filmes argumentales de largo metraje, a los cuales dotaron, obviamente, de la misma carga de actualidad revolucionaria aceptada como necesidad social y expresiva.

«... Esa confianza en la revolución y ese sentido de la participación en el hecho revolucionario —escribía Tomás Gutiérrez Alea, el director de *Memorias del subdesarrollo,* uno de los mejores filmes cubanos argumentales—, ese sentirse parte de la revolución, ha impedido que entre los cineastas se desarrollen tendencias aberrantes (sectarismo, liberalismo...), ha propiciado una amplia apertura a las manifestaciones del arte y a los procesos más renovadores que tienen lugar en el mundo.»

Cabe comentar, a propósito de esto, que mientras se mantuvo esa fe y esa conciencia, el cine cubano produjo obras militantes, pero nunca contaminadas por el conformismo estético y crítico, meramente propagandísticos... Basta para ello una revisión de sus títulos.

Memorias del subdesarrollo (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, es, por ejemplo, un caso penetrante de esa lucidez crítica. Como en un diario íntimo, se describe la historia de un intelectual que fue enemigo de la dictadura, pero no se adapta a los cambios; sin añorar el pasado, pero reticente a los compromisos de la nueva época, sufre el extrañamiento y la soledad del *outsider.* Sin maniqueísmos, el filme posee veracidad y comprensión humana, un estilo maduro y sutil. Gutiérrez Alea empezó haciendo documentales y dirigió en 1960 el primer largometraje del cine cubano en su nueva era: *Historias de la revolución.* Obras recientes son *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) y *La última cena* (1973).

Las aventuras de Juan Quinquín (1967) es una regocijante propuesta picaresca, llena de humor, sobre las aventuras de un pintoresco personaje popular. En la guerra revolucionaria o en la paz, Juan Quinquín representa toda una tradición popular. Dirigida por Julio

García Espinosa, lleva en sí una de las propuestas de este realizador y ensayista polémico, cuyas ideas sobre el «cine imperfecto» llevan al extremo las dicotomías entre arte elitista y popular, preconizando a largo plazo la necesidad de participación activa de todos en la obra de arte: «La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística.»

Manuela (1966) y *Lucía* (1967) son dos hitos interesantes en la madurez expresiva del cine cubano, ambas dirigidos por Humberto Solás. El primer filme es un mediometraje que retrata una figura femenina en la lucha revolucionaria. El segundo, *Lucía*, encarna el papel de la mujer en tres etapas de la vida cubana: 1895, la lucha de la independencia; 1930, la revolución frustrada; 196..., Cuba en el proceso revolucionario. En una entrevista, Solás dijo del filme: «En sentido general, hay varios puntos que identifican estas historias: la presencia de la mujer, la actitud de la mujer en determinadas épocas y su relación con el hombre.» En otro nivel de *Lucía* definió su temática así: «La sociedad en proceso de descolonización.»

Cada época de las historias es también un corte de la sociedad y propone un estilo diferente: épico para la primera; sutil y psicológico para la evocación de los años treinta, y humor directo y sátira antimachista en el período moderno. La condición femenina y los prejuicios del contexto social e histórico de cada etapa confluyen en el último episodio en el análisis de esa condición referida a las costumbres de un país subdesarrollado que aún relega a la mujer a una situación sometida. Junto a sus interesantes propuestas temáticas hay también en Solás un brillante estilista, en un filme de búsqueda.

Esa búsqueda formal, unida a la constante discusión crítica del proceso cubano revolucionario, informa a las mejores obras del nuevo cine de la isla. *La primera carga al machete* (1969), de Manuel Octavio Gómez, es otro fascinante ensayo que se añade al conjunto de obras que dio prestigio internacional al cine revolucionario de Cuba, por su sorpresiva madurez formal y la originalidad de sus análisis sociales. El mismo Gómez, en 1970, realiza el primer filme cubano en colores, *Los días del agua*, que focaliza otro tema dominante del filme argumental: el análisis político social del período prerrevolucionario.

PANORAMA DESPUES DE LA BATALLA

En menos de veinte años el cine cubano creó una industria, una línea estética y política, un eficiente aparato técnico (pese al aisla-

miento y las carencias tecnológicas) y una intensa labor de comunicación audiovisual, ejemplificada en el Cine Móvil como poderosa arma didáctica. Realizadores de talento y filmes de gran valor completaron esa etapa de construcción y aventura creadora. Pero en los últimos años, la coherencia ideológica y la peculiar situación del cine como declarado organismo revolucionario parece haber sufrido una crisis de orientación.

Se ha acentuado, según lo demuestran los filmes recientes, el aspecto pedagógico, cuya necesidad siempre había sido manifiesta en los objetivos del cine cubano, pero que parece caer en un didactismo más cerrado, uno de los peligros que sus mismos teóricos habían destacado.

El realizador Pastor Vega decía justamente, hace años, refiriéndose a la función del documental didáctico cubano: «... A ese hombre que de pronto ha visto tropezar sus rutinas existenciales con el nuevo mundo de la cienca y la técnica debemos prepararlo para comprenderlo, conocerlo, enfrentarse a este desarrollo libre de prejuicios.» Y Pineda Darnet escribía, por otra parte: «... Un cine militante revolucionario no tiene por qué negarse a *ser recreativo, agradable,* cuando dirigido a los que luchan puede resultar un estímulo a la continuidad de la lucha» (1).

En estas dos opiniones puede descubrirse el germen de un conflicto dialéctico que ha impregnado ciertos filmes recientes. En ellos, el didactismo revolucionario, la discusión de problemas ideológicos o materiales dramatizados como historias de ficción, ha recaído un poco en el esquematismo maniqueo de ciertas muestras del cine soviético de la época estalinista, un peligro que hace menos de diez años los cineastas y articulistas cubanos señalaron lúcidamente. *Río Negro* (1978), de Manuel Pérez, es una especie de *western* novelesco que ilustra la enemistad de dos hombres desde antes de la revolución y que estalla en sus diferentes actitudes ante los levantamientos contra el Gobierno castrista en el Escambray. Quiere, sin duda, demostrar sus tesis con formas agradables y recreativas, pero cae a menudo en un tedioso maniqueísmo. *El brigadista* (1977), de Octavio Cortázar, narra la epopeya de un joven alfabetizador, con simpatía, pero inevitable mimetismo con el «héroe positivo» del viejo cine soviético. *Una mujer, un hombre, una ciudad* (1978), de Manuel Octavio Gómez, reconstruye la vida militante de una mujer en la construcción de una ciudad-piloto a través del relato de los que la conocieron antes

(1) Las citas de realizadores y otros cineastas cubanos contenidos en esta nota corresponden a diversos números de la revista del ICAIC, *Cine Cubano.*

de su muerte. El interesante planteo no evita (otra vez), un pesado didactismo.

Como todos sus realizadores cuentan en su haber con obras valiosas, cabe preguntarse si hay un agotamiento del espíritu renovador y siempre pronto al análisis de la realidad, o una «línea general» política que perturba con cierta rigidez apriorística el vigor y la diversidad que constituían la verdadera fisonomía de un cine auténtico que no temía cuestionarse y cuestionar permanentemente los problemas de la construcción de un mundo nuevo. «Artista revolucionario lo es siempre el verdadero artista: el que con su arte penetra más aguda y profundamente la realidad, el que abre brecha en ella y la enriquece, el que nos la entrega más real, más compleja, más verdadera» (2).

Puede suponerse que si estas ideas no encuentran ya eco en la conducción de una política cultural como la cubana, es porque se han producido regresiones peligrosamente dogmáticas. Pero quizá esta reflexión es prematura y fruto de un período pasajero. Habrá que esperar los resultados de una nueva etapa.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Tres Cruces, 7, 1.º derecha. MADRID-13).*

LORCA: TEATRO POSTUMO

CRONICA DE UNA LECTURA QUE DE EXPECTANTE VINO EN APASIONADA

«*Rafael, estos campos se van a llenar de muertos. Está decidido. Me voy a Granada y que sea lo que Dios quiera...*» Esto le decía Lorca a Rafael Martínez Nadal poco antes de emprender su último y definitivo viaje a Granada, y hacerlo depositario de un manuscrito de una pieza de teatro: «Toma. Guárdame esto. Si pasara algo lo destruyes todo. Si no, ya me lo devolverás cuando nos veamos...»

Y sí, algo pasó. Pasó la muerte cercenando lunas y romances gitanos, dejando olivos en el olvido y poniendo un largo silencio de sangre en las estrellas que ya no pudieron ser siemprevivas. Pero, afortunadamente, Martínez Nadal no hizo caso de la recomendación que encerraba el augurio de Lorca. No hizo caso y aquel manuscrito no fue destruido. Era el primer borrador de cinco cuadros del drama *El público.*

(2) Las citas de realizadores y otros cineastas cubanos contenidos en esta nota corresponden a diversos números de la revista del ICAIC, *Cine Cubano.*

Lorca hablaba y hablaba. Siempre contaba a sus amigos los proyectos que tenía en mente, y lo hacía con pasión. Así, sabemos de la existencia de apuntes, de trazos delineados —a veces sólo en su imaginación— de las que habrían de ser futuras piezas dramáticas. El poeta da noticia de *Casa de maternidad,* de *La bestia hermosa,* de *Thamar y Ammón,* de *Caín y Abel,* de *Sansón y Dalila...* También sabemos de otros dramas algo más avanzados en la elaboración: Francisco García Lorca y Marie Laffranque informan de *Los sueños de mi prima Aurelia,* y hasta hoy está perdido el primer acto de *La destrucción de Sodoma.*

Como también hiciera Brecht, Lorca necesitaba del contraste de sus ideas con la opinión de los más variados e improvisados espectadores. Lo mismo leía a la portera de su casa su última obra escrita, que a sus amigos, como se sentaba anónimo entre el público, estudiando, analizando sus reacciones ante un drama suyo. Buscaba oyentes con los que confrontar su estética, su palabra dramática.

Por Martínez Nadal sabemos que Lorca leyó en el otoño del 30 o principios del 31 una versión de *El público.* Había regresado de Estados Unidos y de La Habana. El refrendo alcanzado como autor dramático en Buenos Aires le hizo asumir con mayor responsabilidad su quehacer teatral, acentuó más sus radicales deseos de comunicación. Luego, en 1933, la revista *Los Cuatro Vientos* daba a conocer, en su número 3, dos cuadros de *El público.* Posteriormente, en 1936, leería a unos amigos en el café Buenavista la que suponemos era la versión definitiva del drama. Según esto, deben de existir dos versiones completas de la obra: la de 1930 y la de 1936. Hasta nosotros sólo ha llegado aquel primer borrador que entregó el poeta a Martínez Nadal y del que éste ya anticipó un estudio y la edición facsímil en 1970.

La fecundidad creativa de Lorca aún nos dejó otro anticipo más. Se trata de una *Comedia sin título.* Marie Laffranque ya había publicado con anterioridad el primer acto conservado de esta pieza en el *Bulletin Hispanique,* LXXVIII, 3-4, 1976. Pero también se tiene noticia de la existencia de un segundo acto, y Marie Laffranque aventura la tesis de que el tercero y último pudiera haber sido terminado.

Ambas piezas, *El público* y *Comedia sin título,* se editan ahora conjuntamente en un volumen (1), cuya aparición puede considerarse como todo un acontecimiento literario que completa, modifica y engrandece la imagen de Lorca. Y esto teniendo en cuenta que nos hallamos ante borradores no definitivos. De aparecer otras versiones de *El público* o la continuación de *Comedia sin título* podríamos introducir variantes

(1) Federico García Lorca: *El público y Comedia sin título,* edición y estudio de R. Martínez Nadal y M. Laffranque. Seix Barral, Barcelona, 1978, 365 pp.

en los textos de ahora como cabe deducir si pensamos en otras creaciones lorquianas. Sin embargo, lo que se nos ofrece —la transcripción en limpio y fielmente de los borradores, junto a la versión depurada— es suficiente para repetir lo que, refiriéndose a Lorca, dijo Jorge Guillén en una ocasión: «Cuando lo conocí —en el 24— me deslumbró y no he salido de ese deslumbramiento...»

Abordar la lectura de estas obras es entrar en un camino jalonado de sorpresas que se suceden y se superan continuamente. Con expresión de Marie Laffranque (p. 305):

> «El teatro como encuentro entre *la vida* y *el sueño*, entre los artistas y el público existente o posible, y entre las diversas clases sociales... El hombre en busca de autenticidad, forcejeando ora con la indiferencia al dolor ajeno, ora con el miedo a la realidad, ora con la despiadada frivolidad del amor posesivo, ora con la mentira social y el odio sacralizados: tal es la lucha que pone de manifiesto, constantemente, ese dramático anhelo de expresión directa».

Tras su experiencia neoyorquina, Lorca extrema su permanente conflicto consigo mismo. Radicaliza su expresión y se lanza a la empresa de dar vida —«La clave del mundo está en dar la vida, hijos hechos con alma», anotó en el manuscrito de «Oda a Walt Whitman»—, de inaugurar un teatro nuevo y esencialmente moderno.

Leer *El público* —que a cada momento reclama la necesidad de la visualización escénica para acceder a ella con más inmediatez (2)— o *Comedia sin título* es anticiparnos a Genet, a Beckett, a Ionesco, a Pirandello; a imágenes de Miró, Chagall o Max Ernst. Incluso —más concretamente en *Comedia sin título*— nos encontramos con Piscator o con elementos del mismo Brecht... La referencia a los grandes autores teatrales contemporáneos es inevitable, sólo que Lorca —hasta en eso— es irrepetible y sustancialmente personal. Y lo que estremece es pensar que lo hizo con anterioridad a la mayoría de ellos. Ante esto surge uno de esos interrogantes cuya respuesta quedó negada en Víznar en 1936. ¿Qué rumbos hubiera tomado el teatro, qué hubiera sido de él si Lorca hubiese seguido escribiendo?...

---

(2) Tenemos noticia, y así lo señala Martínez Nadal, de que en 1972, en un *Workshop* de The Place, Londres, teatro escuela de danza moderna, Jacinta Castillejo presentó una coreografía de la primera parte del cuadro de *El público*, titulado «Ruina romana». También en 1973, en la Universidad de Austin, Texas, hubo una lectura escenificada, auspiciada por Martínez Nadal, del cuadro «Ruina romana», del quinto y de casi todo el cuadro final. Finalmente, en febrero de 1978, la Universidad de Río Piedras, Puerto Rico, llevó a cabo la primera representanción mundial de *El público*. El montaje estuvo a cargo del Departamento de Drama de dicha Universidad, bajo la dirección de la doctora Victoria Espinosa.

Confieso que comencé la lectura de estas piezas con la lógica expectación que supone conocer muestras póstumas del teatro lorquiano, sabiendo, además, que se trataba de borradores inconclusos. Pero Lorca ha ganado la partida. Y lo ha hecho con una exigencia turbadora. La expectación dio paso a la relectura y al apasionamiento. Es como si —que lo es en realidad— de *Canciones / Romancero gitano* = *Bodas de sangre / Yerma...* pasáramos a *Poeta en Nueva York* = *El público / Comedia sin título.* Sin duda alguna nos encontramos ante el Lorca más audaz, más iluminado, más arriesgado y revolucionario. Y ello sin menospreciar sus obras anteriores y sin caer en la mitificación.

Lorca «da vida» —«hijos hechos con alma»— a un nuevo teatro desenmascarador, a un teatro de la verdad. Transcribo un diálogo de *El público:*

> «HOMBRE 1.—¡Basta, señores!
> DIRECTOR.—¡Teatro al aire libre!
> CABALLO BLANCO 1.—No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro, el teatro bajo la arena.
> CABALLO NEGRO.—Para que se sepa la verdad de las sepulturas».

Teatro bajo la arena. Su significado nos lo aclara Martínez Nadal (página 185):

> «Esto es, de lo que ocurre detrás de la realidad visible o aparente, detrás de las múltiples personalidades o caretas del individuo, detrás de los deseos que el consciente quisiera olvidar».

La verdad de las sepulturas. Y sigue Martínez Nadal:

> «La verdad de lo que fueron las auténticas pasiones ya muertas, presentando todo a la luz de las candilejas y ante largas filas de butacas, posiblemente vacías —como más tarde ideará con buen efecto dramático Ionesco en *Les chaises*, como antes lo vio Goya en el capricho *Ya tienen asiento*, con ironía, sí, pero no menos rico en interpretaciones—, o porque los que se sientan son trajes deshabitados, en un teatro lleno de anuncios que engañan o distraen la atención de los verdaderos dramas del hombre, o porque ese teatro bajo la arena está, como el teatro del Arlequín de *Así que pasen cinco años*, lleno de espectadores definitivamente quietos».

Siendo esencialmente distintas existen entre *El público* y *Comedia sin título* obvias concomitancias. Las propuestas que lleva el poeta a estas piezas estaban presentes, en mayor o menor medida, en las raíces de su estética. El gran acierto de Lorca es el de haber elevado esas preocupaciones vitales a argumentos de sus dramas, en una suerte de descarnamiento, de búsqueda de autenticidad.

Podemos considerar a *El público* como una obra clave en la producción entera de Lorca. Es la pieza central de su más audaz teatro de indagación onírica, de iluminación poética. Al mismo tiempo nos posibilita la dilucidación del erotismo lorquiano y las relaciones autor-obra-espectador o lector. En ella Lorca anuncia las investigaciones más arriesgadas y reveladoras de la vanguardia de las últimas décadas.

La *Comedia sin título*, presumiblemente algo posterior a *El público*, plantea por primera vez de modo explícito en Lorca la temática del arte y la revolución. El conocimiento directo de ambas permite confirmar las excepcionales dimensiones de la figura del poeta granadino.

Rafael Martínez Nadal ha desentrañado lúcidamente los símbolos y el universo que encierra *El público*. Por su parte, Marie Laffranque lo ha hecho con *Comedia sin título*. Cualquier estudio de estas piezas teatrales de Lorca ha de tener en cuenta el trabajo riguroso tanto del uno como de la otra. Siguiendo sus análisis, fundamentalmente, aproximémonos a estas muestras póstumas del teatro lorquiano.

«EL PUBLICO»

La lectura de *El público* nos remite inmediatamente al universo expresivo de *Poeta en Nueva York*. Hay como una presencia cercana de determinados motivos, de cierta atmósfera temática que encontramos en algunos poemas del ciclo neoyorquino, como «Ciudad sin sueño», «Ruina» o «Pequeño poema infinito». Así se evidencia en el lenguaje utilizado. Lorca busca la forma de llevar a escena los más íntimos problemas humanos y lo hace experimentando con técnicas de expresión, en 1930, similares a las que veinticinco o treinta años después iban a caracterizar a la vanguardia del teatro europeo y americano.

Precisamente por esa audacia expresiva, la primera impresión que produce *El público* es confusa y laberíntica. Así les sucedió a los amigos del poeta que oyeron el drama en la primera lectura en casa de los Morla. Los comentarios de entonces los transcribe Martínez Nadal: «Estupendo —dijo alguién—, pero irrepresentable.» Y otro, más sincero: «Yo, la verdad, confieso que no he entendido nada...»

Efectivamente, una primera avalancha de sensaciones caóticas, un recuerdo de los seis personajes pirandellianos en busca de su autor, una atmósfera simbolista, elementos surrealistas, reminiscencias mitológicas, erudición..., todo ello inmerso en una poderosa expresión poética oscura, a veces esotérica, nos sacude. Luego van apareciendo las claves, las justificaciones, la posible interpretación, que queda evidente con el análisis de Martínez Nadal.

En primera instancia el poeta quiere decirnos que el amor es un fenómeno motivado por factores ajenos a la voluntad del individuo. En esta obra Lorca juega con personajes de Shakespeare —Romeo y Julieta—, pero además está imbuido de *El sueño de una noche de verano.* Recordemos que el amor surgido entre Titania y Puck fue estrictamente casual. Shakespeare se valió del elixir de una flor —la *love-in-idleness*— para propiciar el amor entre la joven y el asno. Lorca repite el motivo para evidenciar esa casualidad, esa accidentalidad del hecho amoroso. La *love-in-idleness,* o flor de Diana, o flor venenosa, aparece claramente explicitada en un diálogo del primer cuadro. Discutiendo sobre Romeo y Julieta, el Hombre II pregunta al Director:

> «Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted?».

Asentado este principio, Lorca va más allá y afirma que el fenómeno del amor podrá manifestarse en todos los niveles con idéntico dramatismo e intensidad. Y para ello no es imprescindible la intervención de dos sexos. Ni tan siquiera de dos seres humanos. En el cuadro primero dice el Hombre I al Director:

> «Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa».

Idea que se repite varias veces en el discurso de la acción.

Para demostrar su tesis Lorca rehúye de la ficción y se encara con el tema de la homosexualidad. Pero sería una simplificación ingenua reducir toda la obra a ello solo. Como lo han entendido Martínez Nadal y Marie Laffranque, Lorca aborda el tema del amor desde una concepción múltiple, de manifestaciones plurales, tanto en sus aspectos íntimos como sociales. Lorca busca la esencialidad del acto de amar. Dice Julieta:

> «Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia cama. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar».

Y condena explícitamente el amor carnal homosexual. Dice el Hombre I en el cuadro sin enumerar:

> «El ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, su vergüenza y su muerte».

Y ya antes lo había condenado con igual dureza en la «Oda a Walt Whitman». El poeta nos ofrece un teatro inquietante. Un teatro que

rompe las puertas, los muros de las convenciones falsas, las máscaras de la respetabilidad burguesa. El verdadero drama, el verdadero teatro, es aquel en el que los espectadores, los seres, entren y salgan, se enfrenten con sus verdades y deseos ocultos y «no tengan un sitio donde descansar».

Lorca se afana en buscar la última y esencial realidad del hombre. Lo hace a través de un análisis profundo y poético del tema del amor. Y, además, como parte de ese análisis, va entretejiendo la lucha de disfraces que hay en cada ser, la superposición de caretas, de trajes-máscaras, que ocultan la personalidad. Dice el Caballo Negro:

> «Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales».

Al final de la última máscara superpuesta se encuentra, en verdadero rostro, la verdadera identidad de cada uno.

El poeta era consciente de la dificultad que entrañaba el intento de llevar —por primera vez— a la escena el problema-drama del amor homosexual, y el no menos arriesgado de la determinación de la verdadera personalidad. Para ello intenta una nueva forma de expresión dramática. No hay caracteres ni argumentos en el sentido tradicional, sino ideas y pasiones abstractas. Lorca muestra temas más que tramas, como ya hiciera en algunas piezas anteriores —*Yerma, La casa de Bernarda Alba, Doña Rosita*...—. Sólo que entonces los personajes estaban tomados de la vida cotidiana, aunque con plena individualidad. Ahora los personajes carecen de nombres propios y hasta de individualidad propia. Son seres genéricos absolutos y enmascarados. Sin embargo, están dotados de dolor humano, de íntima verdad.

A lo largo de *El público* se repiten los motivos, entran y salen los personajes y sus dobles, se vuelve sobre frases y palabras ya dichas..., pero nunca nos encontramos en el mismo lugar. Lorca persiste en la búsqueda de la verdad última. Lleva a la escena, para mostrarla al público —intranquilizándolo, inquietándolo y reflejándolo— cualquier forma de amor o de dolor que percibe. Porque, como dice Martínez Nadal, la misión del poeta es descubrir la verdad y enseñarla a los demás aunque él se quede ciego, aunque sea predicar en el desierto. O dicho con el más bello acento lorquiano:

> «Yo conocí a un hombre que barría su tejado y limpiaba claraboyas y barandas solamente por galantería con el cielo».

«COMEDIA SIN TITULO»

En el madrileño periódico *La Voz,* el 7 de abril de 1936 podía leerse en una entrevista titulada «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca»:

> «Ahora estoy trabajando en una comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas. La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social. El mundo está detenido por el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno lleva la barriga llena y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: —¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua. Mire, mire usted el lirio que florece en la orilla. Y el pobre reza: —Tengo hambre, mucha hambre. Natural. El día en que el hambre desaparezca va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad».

Con este espíritu hemos de acercarnos al primero y único acto que del archivo de la familia Lorca pasa ahora al volumen que comentamos. Marie Laffranque nos informa de una entrevista de Lorca con Antonio Otero Seco en la que hablaba de que tenía terminado un drama social, aún sin título, con intervención del público de la sala y de la calle, donde estalla una revolución y asaltan el teatro... El habitual entusiasmo del poeta no permite aventurar que esa comedia sin título estuviese definitivamente redactada, aunque es muy probable que así fuera, y hay indicios que parecen confirmarlo.

A grandes rasgos éste es el contenido del texto conocido de esta *Comedia sin título.* En el transcurso de un ensayo o representación de *El sueño de una noche de verano,* el autor se dirige al público. La representación queda interrumpida y se comunica a los espectadores que en la calle ha estallado una revolución. El autor les advierte que es peligroso que abandonen el teatro, ya que en él se encontrarán más seguros. La violencia callejera trasciende hasta los propios espectadores y uno de ellos mata a otro. Acaba el primer acto cuando el pueblo amotinado fuerza las puertas del teatro y está a punto de entrar en la sala, al tiempo que se oyen voces de ¡Fuego!...

De nuevo nos encontramos con un teatro radicalmente renovador. Lorca lleva aquí a extremos límite las experiencias que había obtenido con las representaciones populares de *La barraca.* Por primera vez de modo explícito Lorca aborda el tema de la revolución política y

social. Y hace coincidir el fin con el medio estético. Acción y arte van unidos.

El poeta asume el riesgo y quiere atacar al público en su propio terreno. Quiere obligarlo a ver lo que se niega a mirar: el dolor ajeno, su propia injusticia y cobardía. Se inicia la obra con un parlamento del autor, en el que dice:

> «Señoras y señores. No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener, y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de la realidad».

Sigue diciendo:

> «Venís al teatro con el afán único de divertiros y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír».

Y más adelante:

> «¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no lo que nos pasa? El espectador está tranquilo porque sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero qué hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado!»

La intención de Lorca queda manifiesta.

De alguna manera hay concomitancias entre esta *Comedia sin título* y *El público*. Nuevamente aparece Shakespeare a través de sus dramas, la propuesta de expresión es radical y nueva y, también, busca Lorca la verdad de los espectadores: que en vez de ir al teatro «para ver lo que pasa», veamos «lo que nos pasa». Pero, evidentemente, los objetivos son distintos. En *Comedia sin título* el poeta de Granada busca la directa implicación del espectador. El autor cuestiona lo divino y lo humano de repente y a la vez. Se vale de imágenes líricas y familiares, de hechos prosaicos y corrientes, muy concretos, que al hacer su aparición en el escenario con toda su crueldad es imposible soslayar.

Lo que nos interesa de *Comedia sin título* es su propuesta. Es la conjunción unívoca de arte y de revolución. El texto conservado pare-

ce oscilar entre un temeroso surrealismo y un neorrealismo político-social no siempre del mejor Lorca, como señala Martínez Nadal. En algunos momentos hay ingenuas exposiciones de generosos sentimientos, impregnados de brillantes destellos... Todo ello nos hace pensar en que nos hallamos ante una redacción no sometida a la severa corrección del poeta.

Sin embargo, prevalece la honda intención del drama. Y nos estremece pensar que la obra es una premonición de lo que poco después iba a ocurrir en la España del 36.

«La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social»... Teatro comprometido con la vida y con el arte. Teatro de verdades que no se quieren entender, que se ignoran, que se eluden. Teatro innovador, en el que no hay cabida para el espectador pasivo:

> JOVEN.—Es que le aviso. Los que se las echan de listos llaman a esto barbarie, otros aberraciones, y dan media vuelta para dormirse mejor.
> AUTOR.—Hay que despertarlos y abrirles los ojos aunque no quieran.
> JOVEN.—¿Para qué?
> AUTOR.—Para que vean».

SABAS MARTIN (Embajadores, 5. MADRID-28).

LA PINTURA DE MIGUEL ANGEL VIDAL Y LA TRADICION CONCRETISTA ARGENTINA

> *Cesó todo y dejeme*
> *dejando mi cuidado*
> *entre las azucenas olvidado.*
> (San Juan de la Cruz)

El revolucionario concretismo argentino de 1944 tenía que inventar necesariamente hacia 1960 nuevas posibilidades expresivas que mantuviesen intacto su viejo rigor, pero lo abriesen simultáneamente hacia una mayor vibración y también, tal vez, hacia una intensificación de su difuso lirismo de fondo. Frutos de este afán de rejuvenecimiento fueron el Arte Generativo y la Nueva Abstracción argentina, inspirada esta última en la evolución reciente de la pintura nacional y no, tal como acaecería más tarde en otras naciones de Europa y América, en las aportaciones delicadamente austeras de los

norteamericanos Ad Reinhardt, Albers, Morris Louis, Noland, Olitsky, Worlh Kelly, Frank Stella o, incluso, en ciertas modalidades que no ponían un énfasis especial en el «borde neto», en el propio Rothko. No niego, de todos modos, que el prestigio del «borde neto» norteamericano *(hard edge)*, el del primer *op-art*, hayan podido armonizarse con el de la ya consolidada tradición concretista argentina. Ello originó curiosas modalidades de confluencia, cuyos corolarios heterodoxos han llegado a convertir en cinéticas no tan sólo las investigaciones espaciovibracionistas de un Polosello, sino también algunas variantes del serialismo y de las estructuras de repetición.

La verdadera encrucijada en ese momento de la evolución del concretismo argentino la constituyó el «Arte Generativo». Sus posibilidades teóricas las explayó el crítico de Arte Ignacio Pirovano, inventor asimismo de esta gráfica denominación y propulsor del grupo acogido a la misma. Las primeras realizaciones visuales de tipo generativo se debieron a los pintores Miguel Angel Vidal, objeto de este primer estudio, y Eduardo Mac Entyre, pero pronto se adhirieron a su investigación Carlos Silva y Ary Brizzi, completando así de manera definitiva este primer cuarteto de una de las vías fundamentales de la renovación de 1960. En un momento posterior, y habida cuenta de que las nuevas propuestas que objetivaban en sus realizaciones los cuatro generativos, implicaban no tan sólo una visibilización de la manera de cómo la forma puede generarse a ella misma, sino también una concepción inédita de la vibración y una nueva organización del espacio, resultó enteramente espontáneo que otros cuatro artistas interesados en una problemática paralela realizasen conjuntamente con los fundadores una serie de exposiciones colectivas. Dichos cuatro artistas fueron María Martorell, Magariños D., Lezama y Polosello, decididamente *op* este último en aquel entonces. El nombre del nuevo grupo de ocho artistas fue el de «Espacio y Vibración», propuesto asimismo por Ignacio Pirovano y tan gráfico como el anterior.

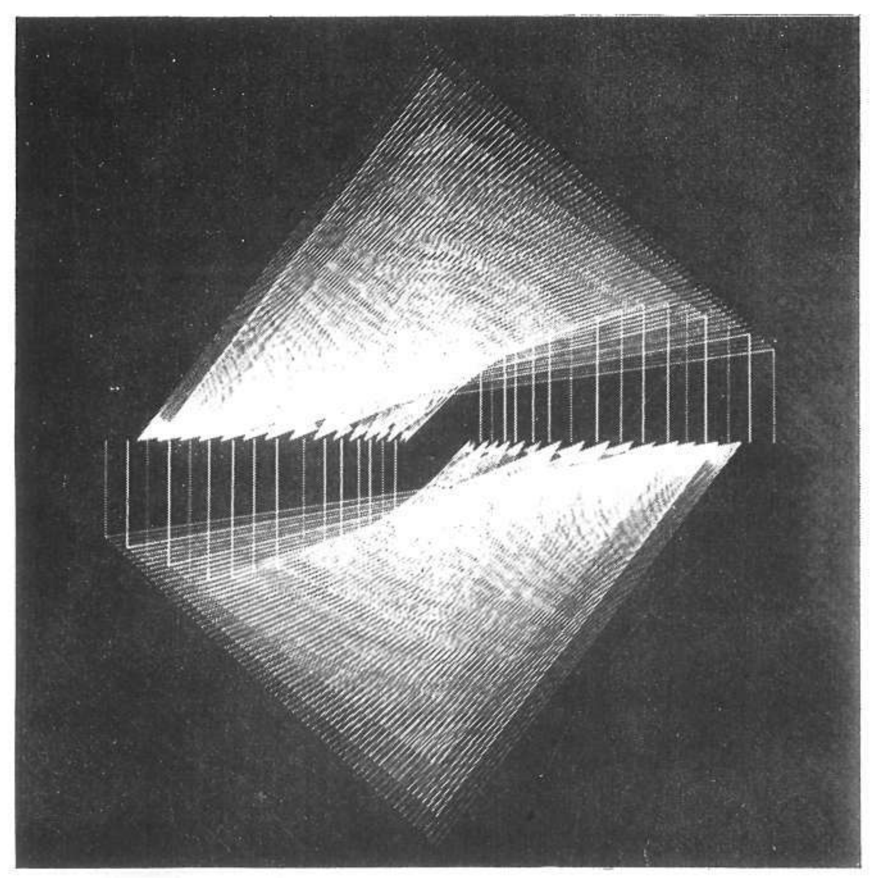
Entre las fuentes lejanas de los movimientos generativo y espaciovibracionista cabe cita a Vantorgerloo, los irradiantistas —«rayonistas» para los amigos de los galicismos—, y Vasarely. Entre las próximas, el equipo de «Arturo» y los concretistas.

En las primeras obras de los generativos abundaban las connotaciones de rigor geométrico, puestas al servicio de una vibración literalmente *op*. Ello explica que muchos cinéticos argentinos estén realizando en la actualidad imágenes similares a las de Carlos Silva y que otros persigan una autogeneración de las formas que en nada se parece a la programada en los «Centros de Cálculo» con el auxilio

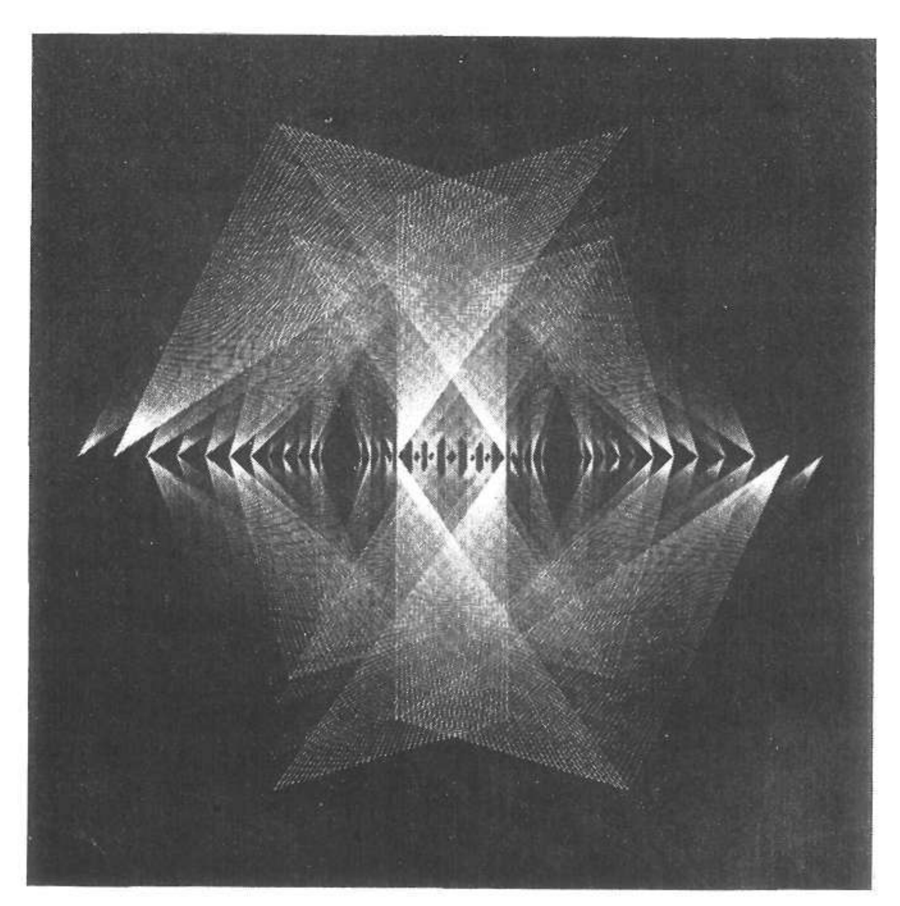
de computadoras, sino a los ritmos en crecimiento controlado de los tres generativos restantes. Contactos similares pueden detectarse entre algunos de los últimos cinéticos y los otros cuatro espaciovibracionistas, y no tan sólo, por tanto, con la manera sintética de Polosello, sino también con algunas imágenes de María Martorell, Lezama o Magariños D.

Miguel Angel Vidal (Buenos Aires, 1929) figura entre los cabezas de serie de la nueva modalidad. Sus anticipaciones han sido —y lo siguen siendo en nuestros días— largamente explotadas en Europa y en USA, pero sin citar casi nunca la fuente de inspiración. En sus orígenes, y en contraposición a Mac Entyre, que empleaba casi exclusivamente líneas curvas en generación casi siempre geométrica, Vidal prefería unas rectas igualmente delgadas en expansión irradiante. Decir esto no pasa de ser una descripción geométrica-generativa, de la que se halla ausente la magia. El problema es grave, porque ésta—la magia entreverada con el misterio— es lo que precisamente caracteriza a Vidal y a los otros tres generativos. La línea recta de Vidal —lo mismo que la curva de Mac Entyre— nace de manera necesaria merced al deslizamiento insustituible de punto sobre un plano, pero genera al mismo tiempo una vibración y un espacio, un color y una luz que son asimismo los únicos posibles en la dinámica de cada obra. La magia y el misterio siguen escapándose posiblemente a través de esta segunda descripción, pero comenzamos, no obstante, a aproximarnos a nuestra diana. Sabemos ya cómo se generan esas pinturas y comenzamos a intuir cómo más allá de todo cuanto es racionalmente comunicable palpita una luz aleteante que es tan indescriptible como la que inunda el interior del Mausoleo de Gala Placidia o como la inefabilidad de la poesía mística de San Juan de la Cruz. Más acá, no obstante, de las fronteras de la razón están unas imágenes y una ordenación conjunta de las rectas vibradas, el color-luz-espacio y la factura tenue, que en el caso de los generativos es forma en sí misma y no tan sólo manera de hacer. Todas estas características son analizables y sopesables, y es a ellas a las que debe primordialmente limitarse el crítico que no quiera perderse en un galimatías lírico-metafísico, que no sólo no suele explicar nada de cuanto es extrarracional, sino que se queda, incluso a menudo, al margen de lo mensurable y comunicable. No vale, no obstante, arrojar por la borda el misterio y la magia, y es preciso, por tanto, mantener un ten con ten tan comprometido como posiblemente fructífero.

La retícula finísima de los lienzos de Vidal se degrada en aguas de moaré. La luz salta de línea en línea, cerca sus estrellas o rom-



Miguel Angel Vidal



Miguel Angel Vidal

bos, inventa movilidades ambiguas y mantiene incólume la organización racional del espacio y la forma. El color puede ser algunas veces pobre, franciscano e íntimamente adaptado a una ambientación monacal, o deslumbrarnos otras con el deslizamiento de unos fondos de rojos enteros o multitonalizados, destellantes o uniformemente lisos, y con las irisaciones de unas formas en las que fulgen los más sutiles violetas, azules o blancos. La movilidad se adapta al color y puede ser rotativa o irradiante, calma o vertiginosa, pero armonizada siempre en una ponderada unidad de expresión con el grafismo delgado, la luz y la condensación suelta de la estructura. Ni tan siquiera desdeña Vidal en su generación armoniosa las estructuras de repetición. Las ha empleado algunas veces con maestría notable en unos trípticos de plástico cuyo encabalgamiento de «módulos» romboidales produce extraños efectos *op* de delicado equilibrio y aleteante refulgencia lumínica.

El sistema no es, de todos modos, en estas realizaciones vidalianas lo más importante. Más allá de los medios y de su codificación incipiente está el sustrato personal que hace posible la comunicación y el mantenimiento del éxtasis. Vidal ha inventado un lenguaje que nos permite participar en algunas de sus vivencias, pero el trasfondo último es religiosamente inefable. Fue precisamente semejante inefabilidad la que condujo a Vidal a algunas de sus búsquedas más recientes. A partir de 1975 consideró más idóneo, para hacer más directamente asequibles sus intuiciones, desdibujar líricamente su retícula y convertirla en una condensación unida de color-luz aleteante, irradiante, matizada y sutil. La delimitación de las formas parece ahora imprecisa, pero sin negar por ello su inteligible trasfondo de geometría purísima. Pasó además ocasionalmente Vidal a las tres dimensiones y construyó objetos, prismas cuadrangulares de suave diafanidad, en cuyo interior la forma-luz parece disolverse en un juego huidizo de irisaciones y vibraciones. La «materia» de Vidal es ahora casi exclusivamente la luz, pero el orden sigue presente en el recuerdo del sumergido entramado finísimo que la hizo posible.

En su primer momento era Vidal predominantemente un asceta, pero ahora es ante todo un místico. No era posible para él evadirse a la necesidad de «subir» desde la renuncia hasta la unión con la luz increada y con el alma última de la evolución. Vidal consumó este proceso hasta alcanzar una fusión que, aunque tiene, posiblemente, un no sé qué de panteísta, no por ello difiere demasiado en esencia de algunas de las premoniciones más consoladoras de San Juan de la Cruz. También Vidal parece intuir a veces que todo ha

cesado y que es dejando entre las azucenas el cuidado como podemos comenzar a escuchar el silencio último y entrar en comunicación —¿disolvernos, tal vez?— con lo absoluto autosuficiente.— *CARLOS AREAN (Marcenado, 33. MADRID).*

LA HISTORIA GRANDE DE UN HOMBRE SIN HISTORIA

Vivir es una vejación, insuperable.

Lo que sucede es que junto a la vida aparece una filosofía de la existencia que nos invita a continuar. La existencia es un sobresalto. La cuestión es que nada es como parece. Nada se parece a su hermosa o denigrante realidad.

Nos remitimos al prefacio de *Palinuro de México*. En él se anota lo siguiente: «Esta es una obra de ficción. La razón por la cual algunos de sus personajes podrían parecerse a personas de la vida real, es la misma por la cual algunas personas de la vida real parecen personajes de novela. Nadie, por tanto, tiene derecho a sentirse incluido en este libro. Nadie, tampoco, a sentirse excluido». *Palinuro de México* es una hermosa y dolorida novela de Fernando del Paso perfectamente editada por Ediciones Alfaguara, S. A., en 1977 (terminóse de imprimir el 13 de octubre, hispanidades aparte) y que a lo largo de 725 páginas densas, y tensas, nos da diversas lecciones de ficción y de realismos más o menos impenitentes. El autor ha dicho de su obra: «Para mí, *Palinuro de México* es la historia de un estudiante de medicina, mexicano, que muere en el conflicto estudiantil de 1968. Es la historia de sus aventuras picarescas. Es la historia de su fracaso. Es la historia de sus amores reales e imaginarios con una mujer, que es todas las mujeres que ha conocido o soñado. Al mismo tiempo, para mí, *Palinuro de México no* es la historia de un estudiante, *No* es la historia de sus aventuras; *No* es la historia de su fracaso; *No* es la historia de sus amores, sino que es solamente un libro, mil páginas escritas con el único objeto de encontrar respuestas a una serie de interrogantes sobre el amor, el sexo, el cuerpo humano y la muerte. En esta búsqueda se me fueron siete años. Se me iría la vida entera, y yo tras ella tratando de alcanzarla». Bueno, pero, permítasenos, la novela de la que vamos a hablar es mucho más que eso, lógicamente.

Si decimos que Alfaguara de Madrid la editó en las postrimerías de 1977 es para dejar sentado que la edición de esta novela es un

verdadero regalo para el lector de español, al margen de que venga avalada por el Premio Internacional de Novela de México del año 1975, al margen de que nos traslada en un mudo patetismo a dramáticos sucesos del país hermano que llenan de exasperación cualquier conciencia, al margen de que *Palinuro de México* no debe incluirse en ninguna moda tipo *bestsellers, booms,* etc., porque esta novela es una de las más importantes obras de varios años acá en las letras castellanas, si se nos permite tal apreciación, lo cual será posiblemente corroborado por quien tenga unas horas para leer la novela de Fernando del Paso.

Toda la sinhistoria narrada en este libro se agrupa en dos grandes partes, donde cada uno de los capítulos tiene una vida propia excelsa, paradigmática, que nos va llevando a través de la propia existencia de su autor y a través del enigma de las ciencias y las artes, la verdad política y la ficción cotidiana, la cuestionabilidad del ahora y la puesta en práctica del ayer. «La ciencia de la medicina fue un fantasma que habitó, toda la vida, en el corazón de Palinuro. A veces era un fantasma triste que arrastraba por los hospitales de la tierra una cauda de riñones flotantes y corpiños de acero. A veces era un fantasma sabio que se le aparecía en sueños para ofrecerle, como Atenea a Esculapio, dos redomas llenas de sangre: con una de ellas podía resucitar a sus muertos queridos; con la otra podía destruirlos y destruirse a sí mismo». Así comienza la novela que, en seguida, nos lleva a la remodelación de la histórica cuestión de incluir en la leyenda de México a la familia de Palinuro y a él mismo, llegado de remotos lugares como la «Orilla izquierda del Danubio, en un imperio que se extendía desde la Transilvania hasta los picachos helados del Tirol», o sea la patria de «el tío Esteban, uno más de los seres queridos o admirados por Palinuro que, como él, estaban vinculados desde siempre con la medicina», aunque ni uno ni otro llegaran a ser médicos en la realidad existencial. O el comentario de que «El abuelo Francisco, que iba a ser suegro del tío Esteban, era revolucionario, masón de un rito descendiente del Hijo de Hiram y Caltzontzi Vivo, y cabalgaba, como siempre, al lado de su general Villa» y, también, que «Su mujer, la abuela Altagracia, que amaba a su jardín por sobre todas las cosas, se levantó un día decidida a solucionar el problema económico sin tener que vender la casa», la misma «casa de cenadores emparrados y tolvas de lilas y portones sombríos, donde la tía Lucrecia y el tío Esteban primero —y papá Eduardo y mamá Clementina después—, y bajo una túnica de virtudes y losanges, se juraron de espaldas un amor enigmático y se besaron de pie a la altura de la manzana de Adán. Y fue allí, con esas caricias, donde Palinuro y Estefanía comenzaron a nacer, y en esa casa,

con sus corredores perfumados y sus desvanes azules, fue donde acabaron de nacer y vivieron sus primeros años, como primo y prima, como hermano y hermana, asombrándose de los huéspedes japoneses y los gusanos luminosos del jardín, de la enorme tina de baño y de la lámpara imperial del comedor que siempre estaba en un vértice de transformarse en calidoscopio». Así se muestra la escena y los personajes primeros de esta especie de tragedia mimética y anónima, que se irán completando con otras entradas, como las de la tía Luisa, el primo Walter, «don Próspero el vendedor de enciclopedias, la madre del subsecretario de la Marina Nacional y otros varios huéspedes», por ejemplo, y el tío Austin y esa aureolada permanencia de la fantasía reprimiendo los instantes más naturales de Estefanía y Palinuro siempre a cargo del tío Esteban que mezclaba la historia con la disección de la propia medicina hasta llegar, confiesa Palinuro, a que aquella tuviera «sueños espantosos en los que se mezclaban por igual todos los horrores y todas las maravillas, todas las ilusiones y todos los temores que esas y otras conversaciones habían sembrado en su imaginación de niña, alimentadas con las lecturas de su infancia y con otros sueños, propios y ajenos», aunque la cuestión es que la única compañera, la única mujer para Palinuro, como se dice en alguna parte, o sea «Estefanía siempre creyó en la verdad de sus sueños».

FUNDAMENTALMENTE, ESTEFANIA Y OTRAS NOVEDADES NO MENOS IMPORTANTES

El segundo capítulo sitúa a «Estefanía en el País de las Maravillas», donde se llega a desear que «lo mejor es que se invente otra infancia, otra academia militar y otros amigos» y donde la muchacha, tras llevar a sus recuerdos al «conejo blanco que tenía mucha prisa y la mitad de la cabeza roja y caliente», se mezcla en el itinerario prescrito por Lewis Carrol que va a tener un regreso bastante desafortunado, con toda una pléyade de animales semimutilados, cercenados, o en virtud quizá de lo que se ha dado en llamar adelanto de la ciencia, pero que supone un regreso casi desgratificante al mundo de lo real y lo mensurable.

Fernando del Paso nació en la capital de México en 1935. Hizo estudios de Biología y Economía en la Universidad Nacional de México. Si en alguna parte se dijo que *Palinuro de México* tiene «elementos autobiográficos», incluso en palabras del propio autor, nos atrevemos a contradecir tal aserto. Esta novela es una perfecta biografía de toda una época, del escritor, de una política, de unas circunstancias, de

unas posibilidades, de una tragedia. Los problemas de una época, la miseria de una administración política, las irregularidades del mundo de la publicidad, los desfases de la propia medicina, los desencadenantes del amor y las explicaciones de la vida y la muerte, cobran valor en las páginas de *Palinuro de México* con un vigor de excepción, con un realismo impredecible.

Después de la advertencia de que «El médico es un arquitecto, un abogado, un cocinero, un mago, un policía, lo que tú quieras: el médico es todo», se nos ofrece un delicioso paseo por el mundo de la medicina, de su ejercicio, de su capacidad de reestructurar al ser humano a partir de la enfermedad; un extraintraño muestra sus maravillosos Electromusigramas. («No puede haber música más moderna. Ya la quisieran Schönberg y Stockausen para sus días de fiesta. Y cualquiera puede interpretarla a su gusto, con tal de seguir... ¡Camina más despacio, te digo!... ¡Con tal de seguir el ritmo! Tengo lo que no te imaginas: soplos mitrales para instrumentos de viento, fibrilaciones ventriculares en *pizzicato*... *Este otro, por ejemplo, es el electrocardiograma de un* paciente muerto y representa un minuto de silencio, ¡de la música del silencio con la que soñaron Maeterlinck y Cage! Tengo también...») Modestas vibraciones para un descenso de Palinuro a los infiernos.

Ni una lamentación, ni una queja, ni un intento de cargar a otros las frustraciones de un hombre solo ante la soledad, *Palinuro de México* es una novela de reivindicaciones, de elegantes reivindicaciones. Confesamos no haber leído la anterior novela de Fernando del Paso *José Trigo,* lo cual puede representar una grave deficiencia a la hora de hablar de esta ahora comentada. Las noticias son que *José Trigo* fue publicada en 1966 y que obtuvo el Premio Nacional de Literatura «Xavier Villaurrutia», la cual alcanzó múltiples ediciones y ha pasado a formar parte de los programas de literatura de universidades como las de Londres, México, Toronto, Nanterre, San José de Costa Rica, etc. Para quien también desconozca *José Trigo* nos atrevemos a sugerir la lectura del Suplemento de las Artes y las Letras del diario *Informaciones* del 23 de febrero de 1978, donde dos buenas críticas de *Palinuro de México* clarificarán un poco ciertas cuestiones en torno a la obra. La primera de ellas es de Aníbal C. Barrios, quien nos dice que «Si *José Trigo* era el transplante al tiempo mítico de los orígenes históricos de México, por una parte, y por otra, el experimento de lenguajes, verdadero protagonista hermético, por momentos, *Palinuro* es el quebrado sueño juvenil y generacional ante el fracaso de tantas revoluciones abortadas, desde esa nunca plasmada Revolución mexicana gestada incluso antes que la Revolución rusa, al gran movimiento

estudiantil de 1968 con juventudes trágicamente masacradas en la plaza de las Tres Culturas, durante las Olimpíadas en la ciudad de México».

«... en medio de este pueblo de bandidos y frutas de madera donde transcurrió su infancia como río de serpentinas, Estefanía no fue nunca un sargazo austral, el sonido de la espuma o una sospecha destrenzada.» Las palabras sobre Estefanía son una maravillada descripción de «la mujer», de esa obsesión magnífica que se cierne sobre «el hombre» y que se convierte en una especie de capitulación necesaria para hacer del varón ese ser increíble que mueve montañas, que conquista ciudades o que mueve imperceptiblemente la augusta maquinaria del progreso, de la civilización, de la cultura. Y Fernando del Paso arranca a cada descripción, a cada silencio, a cada situación todo el vigor de la mejor literatura en castellano, de la mejor construcción (frases claramente identificadoras de lo que desean describir o relatar), además de saber inventar implacables soluciones en ese mundo de signos que son las palabras, en ese universo gráfico que nos lleva a conocer mucho más de lo que se describe o relata, o sea todo el inmenso mundo del sexo desazonando la propia existencia de Palinuro y completando el caminar de Estefanía, maravillada receptora de caricias y sémenes en medio del tráfago casi purulento de las agencias de publicidad, las disneas, el general del ojo de vidrio o el resto de la familia no descrita hasta ahora, como la tía Enriqueta.

Las fórmulas químicas, la serie inveterada de enfermedades, los trucos de la medicina y de los médicos, un amplio recorrido por la historia de México y por otras historias o el viaje de ese Ojo Universal, asentado en el ano de Palinuro, todo ello sazonado con anécdotas, leyendas, trozos patéticos de cualquier vida, nos invita a asistir a la larga sucesión de visiones intelectuales del autor hasta llevar a poner el Ojo en un vaso de alcohol, como fórmula pura la preservación de su *status* de visionario perfecto en un mundo de imperfectos visionarios. El capítulo sexto es un nuevo canto al amor, desde la historia de la tía Luisa, caminando por un París enfebrecido y por otras geografías en un acomplejado gesto hacia la felicidad requerida y, de continuo, negada, y que al fin pasa repentinamente a su lado de la mano de Jean Paul. Suceso que se repetirá pero con un vigor nunca lamentado por parte de los nuevos amantes Palinuro y Estefanía, Estefanía y Palinuro, descubriendo a cada minuto una sensación nueva, una posible insolución a su calidad de amantes inmemoriados, habitando el memorable cuarto de la plaza de Santo Domingo en la capital azteca, más tarde cercano escenario del horror y la muerte en la plaza de las Tres Culturas, a las que Fernando del Paso no cesa de remitirse continua-

mente, como en una anticipación del fin sólito de un estudiante buscador de normales libertades. «En cuanto a las distancias que nos separaban y nos unían, lo más que puedo decirte es que también fueron incontables. Había veces en que los dos amanecíamos acostados el uno frente al otro y, entonces, entre mi nariz y la de mi prima había unos veinte centímetros de distancia que primero partían de cero para transformarse en dos y después perdían el dos para transformarse en cero. Otras veces, sin embargo, cuando discutíamos y nos dábamos la espalda, entre mi nariz y la suya había cuarenta mil kilómetros de distancia que podían medirse a partir de la punta de mi nariz, trazando una línea recta que siguiera la curvatura de la Tierra por arriba de las montañas, de los valles, de las fábricas de lápices y de las chimeneas de los buques, hasta encontrarse con la punta de la nariz de Estefanía.» El tráfico de cadáveres y una incursión por los mitos y las fatalidades se nos ofrece en el capítulo siete. «Los cuerpos han vuelto a estar tan escasos hoy en día como lo estuvieron hace trescientos años. Incluso tengo noticias de que se ha iniciado ya un tráfico internacional de cadáveres, por fortuna para nuestro miserable Tercer Mundo que también tiene abundancia de esa materia prima: sí, así como lo oyes, los muertos viajan ahora tanto como los vivos. Navegan por el Océano Indico, pasan de contrabando por Suez y por el Canal de Panamá y desembarcan en las playas heladas de Atlantic City para aparecer a los tres días o a las tres semanas en la Facultad de Medicina de algún colegio de Nueva Jersey. "Muera ahora, viaje después."» En seguida aparecen Molkas y Fabricio, los amigos del alma de Palinuro, y aparece también una exquisita disertación sobre el intrasexo, la masturbación como cuestión animista, y todo el entorno de los descubrimientos en el campo de la genética y el caso de Molkas («Yo me masturbo en nombre de la ciencia») y el caso de Fabricio, quien «con su mano y con su pensamiento, se las arreglaba para que la eyaculación coincidiera con la penetración imaginaria, creyendo que lo mismo que sentía él en el instante de penetrarla a ella, sentía ella en el instante de ser penetrada por él», y toda la galería de hombres célebres acosados por las enfermedades venéreas (Baudelaire, Nietzsche, Maupassant, Strindberg) y la reflexión sobre aquellos otros años que, como Roberto Koch, dedicaron su vida a ser «cazadores de microbios».

«La muerte de nuestro espejo» es un nuevo canto a la intimidad más rotunda, a una agrupación de sensaciones donde los alientos puedan construir historias futuras, donde el oscuro sitio de la tierra se evapore para configurar un excelso paisaje, una esperanzada solución a tanta inquietud, tanta soledad como nos aqueja, como les aqueja a Palinuro y Estefanía. El primo Walter es el narrador-protagonista del

siguiente suceso titulado «La mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil del mundo», ese primo «Walter que sabía tantas cosas, Walter que conocía las historias de la medicina más antiguas y exóticas que narraban el arte de curar desde los tiempos en que Sorano llamaba testículos a los ovarios y se decía que los escorpiones venían de la tierra de Gog y Magog». De cualquier manera, y antes de seguir, conviene recordar que el nombre de la novela, o del protagonista por excelencia de la novela, fue tomado de un mito griego. Palinuro es el nombre del piloto que gobierna la nave de Eneas, y aparece en el libro V de la *Eneida* de Virgilio. Otros autores han utilizado el mismo nombre, por ejemplo, el norteamericano W. S. Merwin, autor de un poema citado en la novela y que se titula «Los Huesos de Palinuro le Rezan a la Estrella Polar». El viajero Eneas nos ha dejado a su piloto en medio de la civilización del acero, y Palinuro, casi exasperado, trata de sobrevivir a las situaciones confusas, a un mundo de metralla y angustias: su viaje por las aulas universitarias, su amor a la Medicina, su amor por Estefanía, su enfrentamiento telúrico al gobierno de los hombres más o menos perversos, harán que su propia nave naufrague, estalle en mil pedazos. Palinuro ha arriesgado su vida en pro de unos ideales, en beneficio de una forma de vida: los poderes públicos lo han arrollado todo, lo han desintegrado, lo han decapitado. Palinuro de México aparece así como un prototipo, un biotipo, de toda una juventud no esclarecida, a medias ángel y a medias demonio, en el torbellino de una sociedad en evolución inmeditada, confusa.

DE LAS DIVERSAS MANERAS DE HACER EL AMOR Y «VIAJE DE PALINURO POR LAS AGENCIAS DE PUBLICIDAD Y OTRAS ISLAS IMAGINARIAS»

Tras una más o menos borrascosa época en la cual Palinuro y Estefanía, o Estefanía y Palinuro, se dedican a subastarse sus propiedades, paisajes, sentimientos o futuros, llega una especie de increíble situación de preguntas y respuestas, o respuestas y preguntas, nunca correspondidas, cuyo fin viene a ser una nueva situación en «que después de mucho, mucho hacer el amor y repetirlo como una metáfora hasta el infarto y hasta el infinito, nos perdimos en casualidades anaranjadas y nos coronamos de vinos y de exilios al amor de una eternidad en ciernes, ¿verdad, Estefanía?, y mi sexo se encogió como un acordeón y se transformó en un viejito herido en las nieblas uterinas de Madagascar». A ello sigue la frenética descripción de sus innumerables ojos del vidrio del general que, aparentemente solo, «tenía un ojo de vidrio» y después la verdadera historia compulsiva

que comienza Palinuro explicando: «Y para que no me pase la vida hablándoles de lo mismo, les contaré de una vez y para siempre todas las formas en que mi prima y yo hacíamos el amor». Todas las formas, en todos los momentos, con todos los adverbios, en todos los lugares, como habíamos visto en diversas obras de arte, de diversos humores, hasta llegar a un infinito de posesiones, de increíbles susurros, de amanecidas nuevas, así es cómo Palinuro y Estefanía, o Estefanía y Palinuro, hacían el amor, unos minutos antes de «pensar muy en serio en la posibilidad de solicitar un trabajo en una agencia de publicidad, tal como lo había propuesto mi prima. A Estefanía la contrataron de inmediato como modelo, como escritora y como genio. A mí me costó un enorme esfuerzo entrar en una agencia. Más esfuerzo me costó salir de ella. Y más, más todavía, me costó no regresar».

Fernando del Paso se trasladó a Londres en 1971. En la actualidad vive en aquella ciudad y trabaja para la BBC. En 1974 el Institute Of Contemporary Arts de la capital británica hizo una exposición de sus dibujos. Pero antes de todo esto, Del Paso trabajó durante catorce años como publicista. No en vano el capítulo 11 de este libro nos muestra el universo de las «Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias». Es este uno de los capítulos más amenos del libro, también uno de los más documentados y transparentes. No queda una marca de consumo, ni una celebridad, ni un sistema de promoción, ni un producto de cualquier tipo, ni una leyenda de la actualidad o del próximo pasado de la publicidad y las *public relations*, sin mencionar, sin comentar, sin exhibir, sin modelar. Todo comienza siéndole dado un nombre a Palinuro, para lo cual se hace preciso viajar a «la Isla de los Mil y Un Nombres», de donde llegamos de nuevo al enigma palinúrico. En *La Estafeta Literaria* (núm. 627, de 1 de enero de 1978) Ildefonso Alvarez entrevistaba a Fernando del Paso. La pregunta era: «¿Por qué dio a su novela el título de *Palinuro de México?* Fernando del Paso respondía: «El nombre de Palinuro aparece en la mitología griega. En realidad lo tomé de la *Eneida*. Palinuro es el nombre del piloto de la nave de Eneas. Conocí el mito de Palinuro a través del poeta y ensayista inglés Cyril Connolly. Me interesó mucho el mito y decidí que mi personaje debería llamarse así. (En el libro V de la *Eneida*, Virgilio dice de Palinuro que "su vida será dada en favor de muchos". El dios Sueño subió de noche a la nave de Eneas y roció el rostro de Palinuro con el agua del Leteo, o río del Olvido.) Según el mito, el piloto cae al mar dormido, y las aguas lo arrastran hasta el cabo Spartivento, que se llama también cabo de Palinuro hasta la fecha, y ahí, entre los golfos de Salerno y Policastro, los habitantes, por un motivo baladí, por robarle las ropas, lo matan. Entonces lo que a mí básicamente me interesó

fue el mito de Palinuro, que simboliza al hombre, en este caso al muchacho, que muere a causa de sus sueños.» Nos quedamos de momento aquí, o sea en el momento en que nace, en la novela, el nombre de Palinuro, y todos los agregados, como su aparato de Palinurovisión, su «frasco gigante de Palinuscafé, una caja de whisky Mac Palinuro y una docena de preservativos Palinurex», o sea el verdadero instante en que el protagonista ha penetrado en la publicidad y en las otras Islas Imaginarias, y donde se nos hace amplia historia de qué es y cómo es el mundo de la publicidad, de cómo las multinacionales colocan sus productos y cómo se utilizan los más variados, y a veces poco honrados, medios para lograr el consumo a gran escala de una u otra marca. En algunos momentos del capítulo, ya de por sí importante, nos hacía recordar una excelente novela de Morris West, titulada *Arlequín*, crítica despladada al mundo de las multinacionales y a las defecciones humanas que en él quedan contenidas. Mundo donde poco sirven algunas islas «amigas» como la de las Bromas o la «De lo que Pudo Haber Sido», ya que éstas quedan anuladas por el comercialismo a ultranza, el afán de una supervivencia estrepitosa, el ánimo de llenar la tierra de los nuevos productos de una marca o el deseo de convencer a todos de que una marca es un poco mejor que otra y, por ello, ha de venderse en cantidades infinitamente superiores que aquélla. Todo ello queda en el libro, y tal vez en la vida del autor, como muestra coherente de una experiencia magnífica terrible, ya que Palinuro y Estefanía, o Estefanía y Palinuro, habían «abandonado sus estudios de medicina para volver a ellos tras su largo viaje por las Agencias» en las que conocieron un nuevo universo aunque, afortunadamente, salieron indemnes de él.

DEL CAPITULO DOCE EN ADELANTE: CUESTIONES DE FAMILIA

«Sí, sin duda la erudición del primo Walter era más bien un lastre. Saber que el ojo humano tiene siete millones de conos no parecía conocimiento que lo ayudara a ver mejor, porque el primo Walter fue siempre bastante miope. Saber que el rubor es causado por la dilatación de los vasos faciales periféricos no parecía tampoco servirle de gran cosa, porque Walter se sonrojaba contra su voluntad a la menor provocación. Saber, por último, que nuestro sistema nervioso tiene diez mil millones de neuronas y cien mil millones de células gliales no parecía ya, no digamos, un dato que ayudara a nadie a ser más feliz en la vida, sino ni siquiera un conocimiento que contribuyera a la propia inteligencia de primo.» Así comienza lo que será una nueva lección de mi historia. Resulta, a lo largo de un libro tan

denso, casi impresionante la agilidad del autor para mantener el interés en cada una de sus páginas. La erudición es permanente: la Historia, las Artes, las Ciencias, la Religión, la Medicina, toda la trayectoria de la conducta humana, las obras de los hombres y los dioses, las insignificancias de cada día, todo, todo, va teniendo su página, su momento, su lugar para la disertación, la comparación, el recuerdo. También, a través de los familiares de Palinuro, persiste una filosofía de la existencia, una forma de ser, una manera de entender la vida; así, dice, la abuela Altagracia, «al nacer, se puso la vida como quien se pone un vestido usado, usado y largo, largo y flojo, que se le fue enredando en el cansancio de los espejos y de los arrepentimientos. La tía Luisa, en cambio, siendo su corazón un mecanismo de azúcar donde cada paje de escoba obedecía a una intuición de juguete y desbarataba la armonía prevista, cada vez que salía el sol a la hora de París estrenaba la vida y se la ponía como quien se pone un sombrero una mañana de invenciones voladoras y orquídeas inauditas». Y también se nos dice cómo para el protagonista de la novela «ser niño era ser dueño de este mundo y era alzar los ojos para contemplar los pájaros altísonos, y era saber ensañarse con el viento esbelto cuando hacía falta ensañarse con él y saber contemporizar con la lluvia cuando la lluvia, por ejemplo, cantaba su himno y prometía, para el desayuno, los prodigios necesarios: porque en medio del jardín crecía una higuera», aunque se nos venga a advertir que «Palinuro fue esa clase de niño y de adolescente, y no había nada que hacer: había elegido una pureza contaminada con improvisaciones y rodeos y un desdén por los tesoros fáciles, por los que no estuvieran escondidos en la orilla del mundo, y por lo mismo, y así como alargaba el camino hacia el arroyo del bosque, prefería demorar las palabras y salvaguardar las variaciones infinitas que flotaban casi al alcance de su mano como una fosforescencia marina». Y se nos lleva al conocimiento del vago de la familia, del consentido, el tío Felipe, único capaz de humillar al padre de Palinuro y hacer que éste se replegara en una situación de ignominia largamente sentida por el primo de Estefanía.

«La primera vez que Palinuro abrió los ojos vio nuevamente a Molkas sentado en el banquillo de los acusados. Palinuro tenía, pues, derecho a un respiro. Los interrogatorios que habían comenzado en las Islas Imaginarias, y junto con ellos las preguntas que le hacía Walter —como si fuera la voz de su conciencia— y que se hacía él mismo —como si fuera la voz de Walter—, serían infinitos. Pero mientras le llegaba el turno por una vez más había que aprovechar la oportunidad

para torturar a Molkas a fin de que desembuchara el resto de la verdad. Si era necesario, hasta sacarle sangre...

"O hasta sacarle leche", dijo Fabricio.»

Los escarceos de la vida sexual de Molkas, con sus aditamentos *sui generis*, son el pretexto para una incursión por erecciones, orgasmos y pechos de mujer desencadenando el deseo de adolescentes inexperimentados, quienes, después, pasan con la mayor naturalidad a ocupaciones propias de futuros cirujanos, con una intromisión en la vida privada de Estefanía y Palinuro (y aquí comienza la segunda parte del libro, capítulo quince). La intromisión, titulada «Trabajos de amor perdidos», narra una serie de gravosas circunstancias en las cuales sólo Estefanía y Palinuro tienen un protagonismo total: su deseo de ser padres y su desilusión de enfrentarse a «un niño que por no haber vivido jamás murió, y que, sin embargo, por haber muerto, jamás vivió», con el episodio casi espasmódico de Palinuro extrayendo a su no-hijo de las entrañas alteradas de la no-madre Estefanía.

«... los otros habían reanudado su disección y, con el cigarrillo en los labios, hacían bromas subidas de tono y soltaban palabras asaz obscenas. Reacción instintiva de una juventud humanamente sumergida en la dura verdad de la condición humana y en los cuales la grosería y el sacrílego desparpajo no revelan, sin duda, más que un desesperado afán de curtirse a toda costa el corazón.» «Lo que debía seguir era prácticamente un acto de terrorismo: cortar la matriz para descubrir el sitio donde nació Nerón y sacar, de entre los ovarios y los preservativos gelatinosos, la esmeralda que debió caer del ojo asombrado del emperador.» Aunque lo parezca, los entrecomillados que anteceden no son de la novela que nos ocupa. Efectivamente, el primero pertenece a *Cuerpos y almas*, de Maxence Van Der Meersch (Ediciones G. P., Barcelona, 1962, p. 8), el segundo sí es de *Palinuro de México*. A lo largo de varios capítulos de la obra de Fernando del Paso hemos hallado determinados que parecían de *Cuerpos y almas* o viceversa, aunque lo cierto es que en la obra ahora comentada las situaciones tienen un tono menos doctoral, aunque a veces tanto o más academicista. La cuestión se juega entre Palinuro, Molkas y Fabricio principalmente. «Bajo la mujer había tres sábanas que cubrían la cama, y bajo la cama estaban los restos de los mártires de la ciencia; y no sólo fotografías de Koch y Semmelweis y las biografías de Hunter y Galeno y Miguel Servet y artículos sobre el doctor Liceaga, sino incluso un pequeño cráneo, que, según Palinuro, era la calavera auténtica de Pasteur, que le habían vendido en París al primo Walter. "¡Pero si ésta es una calavera de niño!", dijo Molkas. "Naturalmente

—contestó Palinuro—: ésta es la calavera de cuando Pasteur tenía tres años de edad".»

El siguiente capítulo se titula «O my darling Clementine!». Un espacial canto a la madre, teñido de la urgencia de una obsesión por revivir todos los instantes de una vida y todos los silencios de una muerte, es lo que se nos ofrece ahora: es aquí precisamente donde el surrealismo cobra su punto más alto de casi toda la narración. No en vano la madre de Palinuro se nos presenta exagerada en cada una de sus ocupaciones y en cada uno de sus protagonismos, desde la difícil preparación a la maternidad hasta la inclemente agonía e incluso la presidencia y cortejo de su propio entierro. Y, sin embargo, a través de tales representaciones nos va quedando un inmenso dolor, un dolor universal, por esa falta de felicidad que se advierte en la madre de Palinuro y que la acompaña durante tanto tiempo y hasta que ya estaba «acostada tres metros bajo tierra o, lo que era lo mismo, de pie frente a la eternidad».

TUMORES Y HUMORES ALREDEDOR DEL CORAZON DEL HOMBRE

«La última de las islas imaginarias: esta casa de enfermos» es un audaz recorrido por la más completa historia de enfermedades y males que pueden acorralar al ser humano. Una descripción magnífica de todos y cada uno de los padecimientos. Una audaz alternativa a la muerte como posibilidad real de continuidad de cada vida, de cada situación anómala o normal. Una casi increíble guía para conocer cada humor, cada temor, a través de la leyenda más o menos anodina de seres vulgares aquejados por la enfermedad más confusa o la desazón menos conocida. Para profesionales de la medicina o para quienes crean que su dolor de cabeza es lo más importante del mundo, este capítulo es un tónico que muchas veces debería ser recomendado, recetado. Nos da, además, la medida de profundos conocimientos en el autor y una especie de confianza en el valor de la medicina que en no demasiados escritos nos es dado descubrir. El asombro llega casi al final del capítulo en que tras recorrer todas las salas de un gran hospital llegamos a una deliciosa zona conocida como el Pabellón de los Sanos, y se la recomienda a Palinuro: «Goce usted, doctor, como lo aconseja Santayana cuando dijo que no había cura posible para el nacimiento y la muerte salvo disfrutar el intervalo.»

Tras el paso por «Una historia, otras historias», mezcla de recuerdos y filosofías de la imaginación, llegamos a «La Priapíada», donde se dan cita la más increíble confección de bromas por parte de los

tres estudiantes de medicina (Molkas, Fabricio y Palinuro) con unas páginas de belleza abrumadora. Tras proveerse de cuatro vergas de muerto ponen en práctica su exhibición y mutilación en público, primero en una perfumería («Molkas, con los ojos en blanco y emitiendo grititos sinfónicos, sacó las tijeras de la bolsa del abrigo y con el valor y la decisión que iluminaron a Atis el día de su boda cortó la verga en dos. La verga cayó sobre el charco de perfume y las señoras se desmayaron de derecha a izquierda»); y luego, tras una apuesta con caballeros gloriosos que se enorgullecen de su todavía vitalidad, quedando en el camino el momento en que Molkas espera un suceso mágico para repetir la experiencia de mostrar sus «delicadas» envergaduras, y que se nos relata así: «Palinuro se quedó asomado a la ventana. Llegó, al fin, una paloma que voló casi a ras del suelo levantando valses de polvo y las huellas de los peatones que la siguieron en su ascenso. Pasaron cuatro perdices que iban a funerales de Icaso. Y pasaron también el águila y el ánsar de vuelo diestro que contempló Eneas y las musas que Apolo transformó en urracas. Y pasaron Itio, el jilguero, y Tereo, la abubilla, y Prognea, la golondrina. Pasó después Ibis, el pájaro sagrado de Egipto, y más tarde un ánade blanco que revoloteó en los dorados pórticos y anunció que los galos estaban ya a las puertas de Roma. La paloma volvió y se posó en el borde de Siloé, la fuente de las aguas silenciosas, y volvió a levantar el vuelo.»

Un capítulo breve, pero lleno del máximo interés, es el número 21, sobre todo por su sencillez y su incursión en la parte más benemérita de la historia de Méjico (México), la primera parte, o sea aquel que, titulado «Una bala muy cerca del corazón», «fue inspirado por una narración del escritor y periodista norteamericano Ambrose Bierce y por lo que pudo haberle sucedido a este escritor en las últimas horas de su vida». La segunda parte se titula «... y consideraciones sobre el incesto», y es un complicado y divertido juego de los dobles o triples parentescos que se podrían dar en la familia de Palinuro si tuvieran, o hubieran tenido, lugar esos «ocho incestos (dos de mamá Clementina, dos del abuelo Francisco, dos del tío Felipe, uno de la tía Luisa y uno de la tía Lucrecia), que, en realidad, fueron sólo cuatro, porque un incesto se consuma sólo con la concurrencia de dos personas».

Pablo del Barco, en el número del diario *Informaciones* ya mencionado, y haciendo referencia a la misma obra que ahora comentamos, decía que «París o Londres aparecen en *Palinuro* como una especie de *mea culpa*». Curiosamente, el capítulo que protagoniza Londres, por decirlo de alguna manera, y cuya acción es narrada, muy hábilmente, por el primo Walter, se denomina «Del sentimiento tragicómico de la

vida». Londres aparece como algo dolorido y doloroso, pero no como un cansancio, como incluso se dice al comienzo del relato, sino como el ámbito geográfico maravillado y rotundo donde todo podría ser posible y donde todo puede tener un distinto color. Es así como el primo Walter hace un repaso por la situación plural de Londres a través de los mil universos que encierra y con la fiel compañía del libro de Miguel de Unamuno, que es parodiado, no sin mala intención, en el título del capítulo. Todas las historias, todos los requisitos para conocer una ciudad, todas las leyendas sobre las gentes y las esquinas, aparecen en esta descripción viviente de Londres, con su acercamiento a temáticas como la Medicina, el Arte o la problemática colonial de Inglaterra, pero también con un cuidado estudio del modo de ser británico, con una profunda inspección de la calidad de vida inglesa y de su influencia en los hombres cuya lengua materna es el español y, desde luego, sin olvidar las cuestiones que pueden afectar a quien sea un extranjero en aquella patria, como cuando Walter se encuentra un póster del Ché Guevara, que será el regalo para Palinuro, y le induce a reflexiones como las siguientes: «Cada vez lo sacan más limpio y bien parecido. Deberían sacarlo (le dije a la vendedora) rasurado y con el pelo corto, que en eso al fin lo han convertido. Pero el Ché, le dije a la cajera, no era un santo. Era un hombre que había matado, que había cogido un fusil muchas veces, con sus dos manos. Con esas manos, Palinuro, que son las que tú necesitas, o quizá debía decir las que tú y nuestra gente necesitamos para cambiar el mundo, o cuando menos para cambiar nuestra odiada y querida, áspera y suave patria.» Esta sensación se advierte también en otras partes del mismo libro, es como una cuestión de impotencia feroz, de suave lamento, de imposible ofuscación: el hombre necesita alejarse de lo que ama, porque lo que ama no es como se desea que sea y, sin embargo, no puede hacerse nada, por ahora, para cambiarlo, para modificarlo. Por eso, y con demasiada frecuencia, surge la queja, como al acercarse a la ciudad de México que al autor, o Walter, dice: «Contemplé esta horrible, inmensa ciudad desde la única perspectiva desde la cual todavía puede verse hermosa y como un manto de terciopelo negro tachonado de piedras preciosas, como un enjambre de luciérnagas infinito, como un campo de zafir donde pacer estrellas: desde arriba y de noche. Porque desde abajo, y de día, esta ciudad donde nos tocó nacer y vivir (y si aquí nos tocó qué le vamos a hacer, como dice Fuentes) es una ciudad enferma y monstruosa y gris y miserable: y su miseria sin luces y sin gemas, sin redención, se derrama por el valle y por las montañas y las selvas y los desiertos donde vive, pero muere más que vive y muere de amibiasis y parasitosis y gastroen-

teris y hambre, nuestro pobre pueblo.» O sea, que el largo «paseo turístico por Londres» no es sólo dolor de Londres, es también, y sobre todo, dolor de México en una lejanía de nieblas y ascensores.

«La Cofradía del Pedo Flamígero» es el título del capítulo 23. Se desarrolla todo él entre la ironía y el estudio de la capacidad de los tres muchachos (Molkas, Fabricio y Palinuro) para construir un mundo de soledades y pequeñas alegrías que desembocará páginas después en la más solemne tragedia: el universo entero arrasando vidas, mezclando el dolor a los egoísmos más perfectos. Historia que lleva repitiéndose siglos y siglos y que es la base de toda una sociedad donde la coexistencia es el modo de vida habitual.

Decíamos que en la entrevista de Ildefonso Alvarez aparecida en *La Estafeta Literaria* decía Fernando del Paso: «... a mí, básicamente, me interesó el mito de Palinuro, que simboliza al hombre, en este caso al muchacho, que muere a causa de sus sueños.

Se llama "Palinuro de México" porque el mismo protagonista, cuando decide regresar a la Escuela de Medicina para continuar los estudios que abandonó, anuncia al personaje que habla siempre en primera persona, que así como en la antigüedad hubo un Jenócrates de Afrodisia y un Rufus de Efeso "también un día yo seré tan famoso que las generaciones futuras vincularán mi nombre con mi país de origen y me llamarán Palinuro de México".»

Palinuro de México, a cambio, encuentra la más absurda muerte en la plaza de las Tres Culturas, en el México de 1968, mientras la Ciudad Olímpica alberga a los atletas de casi todo el universo en un pretendido abrazo de hermandad y solidaridad humanas como nunca los hubo en todo el planeta (¿¿¿¿¿¿¿¿????????).

Capítulo 24. «Palinuro en la escalera o el arte de la comedia».

«(Obra en cuatro pisos con un prólogo en la planta baja, un epílogo en un desván y varios intermedios sorpresivos.)

(La realidad está allá, al fondo. La realidad es Palinuro, que comenzó arrastrándose en la Cueva de Caronte y nunca más se levantó. La realidad es Palinuro golpeado, en la escalera sucia. Es el burócrata, la portera, el médico borracho, el cartero, el policía, Estefanía y yo. El lugar que le corresponde a esta realidad es el segundo plano del escenario. Los sueños, los recuerdos, las ilusiones, y junto con ellos, los personajes de La Comedia dell-'Arte: *Arlequín, Scaramouche, Pierrot, Colombina, Pantalone, etc.: todo esto constituye la fantasía. Esta*

fantasía que congela a la realidad, que la recrea, que se burla y se duele de ella y que la imita o la prefigura, no ocurre en el tiempo, sólo en el espacio. Le corresponde el primer plano del escenario.»)

Se trata de una especial pieza de teatro, suficiente por sí sola para explicar toda la vida y toda la muerte de Palinuro de México; capaz de hacernos comprender la situación social y política del México de 1968: imprescindible para conocer a la gran masa de individuos vacíos y estereotipados que continuamente se mezclan en nuestras vidas y quieren protagonizar los momentos más íntimos de nuestro dolor o de la desesperación más completa, esa desesperación que forma parte de la esencia de nuestra propia existencia y que nadie puede comprender porque, de repente, se convierten en una cuestión ajena, rota. Se trata de una especial pieza que supera en mucho al llamado teatro del absurdo, simplemente porque nos muestra la fogosa realidad de un hombre muriéndose ante la apatía de sus semejantes; porque dispone de un lenguaje esotérico y vano donde los sentimientos son sojuzgados, explotados y manipulados; porque alrededor de la figura de Palinuro recientemente asesinado surge la entramada masa de asesinos «menores» que van a facilitar su fin y van a dar culminación al proceso que se inicia cuando unos trozos de hierro y técnica, convertidos en tanque y manejados tal vez por un soldado de similar edad de Palinuro, dispara sobre la vida de Palinuro y acaba con su capacidad de amar, con su posibilidad de protestar contra lo establecido, con sus deseos de permanecer al lado de una piel y bajo un cielo gris y repleto de violencias. Se trata de una especial pieza que convierte en fantasía quimérica un trozo de la fugaz existencia del niño-hombre Palinuro, que quiso modificar una parte de la sociedad y que fue aplastado por ella sin remisión, sin contemplaciones, sin la más ligera concesión a su capacidad para transformar el mundo o modificarlo siquiera unas décimas. Se trata de una especial pieza donde Fernando del Paso intenta una expresión completa de toda la horrible impiedad que rodea al ser humano en su incierto caminar por ese trozo de barro que llamamos vida; aquí es donde el surrealismo nos sorprende con su más increíble definición de lo absurdo que puede resultar morir cuando nadie ha sabido si para algo servía nuestra existencia.

«Palinuro en la escalera o el arte de la comedia», de cierta larga extensión, es el compendio trágico, amargo, amenazante, de toda la novela. Y como tal hemos de llegar a su lectura, a su «escenificación» voluntaria y obligada. Al margen de censuras o formulismos de otro tipo, pensamos que la sola puesta en escena de esta pieza podría

ser un éxito importante: es la historia de una parte del pueblo mexicano, infelizmente humillado en la plaza de las Tres Culturas, 1968:

PALINURO: ¡Traigo los ojos empapados; los pies, vestidos de tierra! Desacralizamos el Zócalo, hermano. ¡Tres veces lo desacralizamos! Pedimos permiso para encender la Catedral, y lo hicimos. ¡Pedimos permiso para tocar las campanas del templo mayor, y nos lo dieron, y las tocamos, hermano, con toda el alma! Fueron dos amigos, dos compañeros de la Escuela de Medicina, los que se subieron al campanario para llamar al pueblo..., ¡para pedirle que se levantara y acabara con la corrupción de los dirigentes políticos juveniles, con el soborno, con los latrocinios de los funcionarios públicos...!

YO: ¿Y qué hizo el pueblo, Palinuro?

PALINURO *(subiendo un escalón más):* El pueblo, ya te dije, estaba dormido. ¡Por eso encendimos las luces y tocamos las campanas! «¡Unete, Pueblo; únete, Pueblo!», gritamos hasta desgañitarnos...

(Aparece el Cartero por la escalera que viene del primer piso.)

EL CARTERO: Le traje también unas galletas, joven. Creo que han ido ustedes demasiado lejos. Perdón; como soy cartero, siempre estoy pensando en distancias.

PALINURO: Y entonces, hermano, entonces se iluminó toda la Plaza, ¡y se iluminó todo México! Y luego los badajos estallaron en campanadas y casi nos olvidamos por qué estábamos allí, en el Zócalo, porque eso parecía una fiesta, y me imagino, manito, que los que no estuvieron allí, en estos momentos, cuando las campanas se escucharon en toda la Plaza y en todo México, los que no estuvieron con nosotros bajo los mismos carteles que decían «Hasta la victoria siempre», y bajo los mismos gritos iracundos, como tú, hermano, que no estuviste, y Estefanía, que tampoco estuvo, todos ustedes debieron sentirse un poco viejos, y el corazón se les debió arrugar cuando menos un centímetro cuadrado. Pero, claro..., pasó el tiempo, cantamos corridos y comimos tortas y mandarinas; cantamos «La Adelita», pasaron los discursos, los ángeles de la catedral se durmieron con la cabeza metida en sus alas, la gente se fue a su casa, y yo y tres mil estudiantes nos quedamos de guardia perpetua en la Plaza... Pero de pronto se abrieron las puertas del Palacio donde habíamos pintado la palabra «¡Asesino!», y las opiniones se dividieron: unas puertas decían «Ase» y otras «sino»... ¡Y salieron los tanques y desembarcaron en nuestra playa!

Mucho después, después de toda la Historia, de toda la muerte, de toda la «inspección» de la-otra-parte-del-pueblo-mexicano, se oye

LA VOZ DE PALINURO: ¡Nos cubrimos de gloria, hermano! ¡Y ellos se cubrieron de mierda para siempre! Perdimos, pero per-

> dimos sin miedo, como los buenos. Más de un tanque, como te he dicho cien veces, le sacó las tripas a un muchacho que había estrenado un traje de luces donde brillaban ciertas frases célebres y algunos *slogans* inofensivos que su madre había bordado. ¡Fue la resurrección del sacrificio: nos arrancaron el corazón, hermano, y ya nunca seremos los mismos!

Un par de páginas después:

> (... Comienza a brotar del suelo y tras la cama un sol de papel de China, luminoso y anaranjado: Palinuro está en el suelo, muerto. De los labios escurre un hilo de sangre. Nosotros estamos a su lado. A lo lejos se escucha la voz del Poeta, en tanto el sol continúa ascendiendo. Mientras más sube, más grande se vuelve, y más rojo.)
>
> LA VOZ DEL POETA:
>
> *Has muerto, camarada,*
> *en el ardiente amanecer del mundo.*
> *Has muerto cuando apenas*
> *tu mundo, nuestro mundo, amanecía...*

Queda aún en el libro un último capítulo: en él se nos vienen de nuevo «Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo», y, juntos, vienen a comentarnos que incluso más allá del sufrimiento casi imperdonable, de la mutilación o de la deshonra, puede encontrarse un remanso de paz donde sea posible revivir historias más alegres, leyendas menos sangrientas. Es un requisito *post-morten* que nos podría llevar a la reflexión de que aun después de la brutalidad de la muerte, aun después de haber dejado plenamente constatado que vivir es una vejación, insuperable, podría hacerse posible el retorno al amor, a la dicha, a la serenidad...

* * *

Palinuro de México fue escrita en México-Iowa City-Londres. Parte del libro «se escribió con el patrocinio del International Writing Program de la Universidad de Iowa y con una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation». En la actualidad, Fernando del Paso prepara su tercera novela sobre Maximiliano de México, su esposa Carlota y Benito Juárez.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. Alpedrete. MADRID).*

PREMIOS «CASA DE LAS AMERICAS» 1978

> «Una noche, hace añares, en un cafetín del puerto montevideano, estuve hasta el amanecer tomando tragos con una puta amiga, y ella me contó:
>
> —¿Sabés una cosa? Yo, a los hombres, en la cama, no los miro nunca a los ojos. Yo trabajo con los ojos cerrados. Porque si los miro me quedo ciega, ¿sabés?»
>
> (Eduardo Galeano: *Días y noches de amor y de guerra.*)

Los premios del concurso «Casa de las Américas» 1978, convocado bajo el lema «La juventud en nuestra América», fueron otorgados a tres libros de testimonio: *Días y noches de amor y de guerra*, de Eduardo Galeano; *Contra viento y marea*, del grupo Areíto; *El que debe vivir*, de Marta Rojas; a la novela *Te acordás, hermano*, de Joaquín Gutiérrez; a *Los diez días que estremecieron al mundo*, creación teatral colectiva del grupo La Candelaria; a dos libros de poesía: *Aguardiente*, de Hildebrando Pérez, y *Sobrevivo*, de Claribel Alegría.

Todos ellos, más allá de los límites propios de una insuficiente clasificación por géneros, participan de la búsqueda testimonial, más lejana y diferenciada en los trabajos poéticos. Esta búsqueda, o tendencia visible en varios ejemplos de la producción literaria latinoamericana, repone la discusión acerca de los nexos entre la ficción y la realidad y, por tanto, promueve una amplitud mayor en cuanto al sentido de lo imaginario. Esto ocurre, especialmente, en aquellos casos que superan una visión maniquea de lo que debe entenderse por realidad, abordando los diversos niveles de ella, desde el hecho escueto, a la manera de un registro periodístico y/o estadístico, hasta la inclusión de sueños, pausas reflexivas, sucesos entre la magia y el milagro, los recuerdos.

Los ejemplos más acabados de este tránsito entre el testimonio y la ficción narrativa, disolviendo límites, son el libro del uruguayo Eduardo Galeano y la novela del costarricense Joaquín Gutiérrez.

Galeano hace autobiografía. A partir de la circunstancia de su doble exilio —del propio país, Uruguay, y de Argentina—, la narración se propone como un medio de recuperar la *memoria*. Sabedor de la inanidad de los objetos, en el marco de las pérdidas más inmediatas que genera el exilio, la experiencia de la partida (el viaje para el destierro) se une a un propósito múltiple: recomponer la historia personal y, a partir de ella, recomponer también la relación con los países latinoamericanos recorridos y asimismo presentes en la mención de hechos, acotaciones sobre el pasado político e, íntimamente ensambladas, las respuestas surgidas de los pueblos de aquellos países.

Lo que va a ser *Días y noches de amor y de guerra*, es decir, la ventura narrativa propiamente dicha, se anuncia entonces como la posibilidad de que la memoria —como eje de un doble movimiento: hacia afuera y hacia dentro— y su ejercicio permitan avanzar desde los accidentes individuales, las vivencias del amor y de la reflexión crítica, hacia la accidentada historia de América Latina. Por otra parte, *rememorar* expresa también un acto combativo contra el «prohibido recordar» que imponen las dictaduras, prohibición efectiva en las hogueras con libros, en la tortura y los asesinatos, en la clausura y el silenciamiento. El doble movimiento de la memoria, además, se identifica con la guerra que, según Galeano, se opera en la *calle* y en el *alma*.

La tarea rememorativa lleva implícita la fragmentación, el contraste entre recuerdos, momentos, asociaciones. La obra de Galeano se desenvuelve a través de notas, a la manera de un diario que registra un recorrido por diversos lugares y tiempos, de tal modo que los saltos de un país a otro se conjugan con los saltos temporales. No existe orden cronológico; la memoria inventa, asociando, su propio orden. Así, es posible la referencia histórica introductoria al problema de Guatemala —1954 y el fin de los cambios sociales liderados por Jacobo Arbens— y, de allí, pasar a un balance sobre «la fiesta que terminó en matanza» del peronismo en la Argentina.

Aunque Eduardo Galeano aclara que «todo ocurrió» y que muy pocos nombres han sido cambiados, alterando así el principio de deslinde entre ficción y realidad, llega a veces a preguntarse, antes de contar algo, si efectivamente lo ha escuchado o imaginado. Cuando recuerda al poeta salvadoreño Roque Dalton, por ejemplo, busca «un poema que quizás imaginé, pero que él bien pudiera haber escrito, sobre la suerte, y la hermosura de nacer en América». De tal manera, no sólo enfatiza la certidumbre de lo imaginario, sino que, en consecuencia, amplía el espectro de niveles de la realidad.

En consonancia con la flexible línea que une, en un conjunto homogéneo en su diversidad, los ámbitos de lo individual y lo colectivo, dada la ampliación implícita en el recorrido por diversos países, también se trastorna el valor y la función del individuo, entendido como identidad inmutable. Este fenómeno tiene un doble significado: por una parte, la victoria sobre el aislamiento, es decir, la asunción del lugar crítico, de combate, al lado de otros luchadores; por otra parte, la experiencia de la persecución y el exilio, los reconocimientos en realidad de otros países latinoamericanos, que son vividos como una sucesión de muertes y de «varios nacimientos». Junto con la

memoria que recompone y permite *seguir*, se encuentran los matices del desgarramiento:

> Yo me había pasado toda la vida diciendo adiós. Carajo. Toda la vida diciendo adiós. ¿Qué ocurría conmigo? Después de tanta *despedida, ¿qué había dejado yo? Y en mí, ¿qué había quedado?* Yo tenía treinta años, pero entre la memoria y las ganas de seguir se había amontonado mucho dolor y mucho miedo. Había sido muchas personas, yo. ¿Cuántas cédulas de identidad tenía?

Las distintas caras o nombres, el morir y nacer repetidas veces, esa dialéctica incesante, forman parte del trayecto de la memoria y explican además los caracteres de la función del escritor. Si la literatura es estrictamente *conmemoración*, victoria sobre el silencio; si recordar, entonces, supone recuperar el habla de uno mismo y de los otros, «devolver el habla al pueblo», como quería Armand Mattelart, el escritor ensancha, por tanto, el campo de su individualidad. La gigantesca operación de la memoria lleva a comprender que un hecho es signo de la historia del mundo, que es posible encontrar el nexo que va desde las ceremonias aztecas a la represión en Argentina, y preguntarse «a qué dios ciego se ofrece tanta sangre».

«Escribir es —dice Galeano— fijar las certidumbres chiquitas que uno va conquistando.» Con este enunciado se define un modo nuevo de entender la comunicación, resultado de una aproximación crítica, también, a las formas del exilio interior, esas que se van gestando desde los medios de dominación ideológica, asesinos del alma por *envenenamiento.* Las certidumbres chiquitas se enfrentan, asimismo, con «las ideas generales» de la derecha que, «al generalizar, absuelve», porque uno de sus propósitos es hacer ver el horror y la represión como hechos naturales.

Por todo lo dicho, en la obra de Galeano se recogen experiencias culturales que, como entre los pueblos brasileño o boliviano, señalan manifestaciones de resistencia: valor equivalente tiene la figura del diablo en las minas bolivianas, invocada su protección y adornado con «serpentinas de colores», y aquel participante en la fiesta de la favela, mezcla de magia, solidaridad e irreverencia. En ambos casos, en definitiva, la conciencia de la explotación se refleja en el descubrimiento de que «Dios solito no alcanza».

Del mismo modo que la magia, aparecen el humor y la fantasía como integrantes de ese mundo de pequeños recursos, señales de una incipiente resistencia cultural, instrumento de lucha y a la vez de diferenciación. Recuerdos, anécdotas, apuntes, registros periodísticos, los riesgos y las alternativas de un viaje, el del desterrado,

en suma, componen *Días y noches de amor y de guerra.* La intención que los unifica:

> Estar vivos: una pequeña victoria. Estar vivos, o sea: capaces de alegría, a pesar de los adioses y los crímenes, para que el destierro sea el testimonio de otro país posible.

Cuando Galeano afirma: «nos haremos el amor, el tristecidio», repite ampliándolo el propio título de la obra. Ese futuro, la muerte de la tristeza, tiene un valor de exhortación. Recomponer los propios recuerdos, asumir la función transformadora de la memoria (la guerra del alma), conlleva también fijar todas aquellas respuestas que, frente a la doctrina y el ejercicio de la muerte, van señalando el triunfo de la alegría (la guerra de la calle), ya que:

> *¿Serviríamos para algo, a la hora del regreso, si volviéramos rotos?*

EL TIEMPO Y LAS PALABRAS

> «Me hago historia deshaciéndome en ella.»
> «En Venezuela hay una tribu de indios que cuando aprenden castellano sólo utilizan los gerundios.»
> (Joaquín Gutiérrez: *Te acordás, hermano.*)

Narrada desde la perspectiva autobiográfica, la novela de Joaquín Gutiérrez aborda la situación vivida en Chile bajo la dictadura de González Videla, calificado como «el Traidor», por los años cincuenta. En este contexto se muestran las relaciones del protagonista, Pedro Ignacio Palacios, con estudiantes latinoamericanos: cada uno de ellos representa un modo de conducta y, al mismo tiempo, es caja de resonancias de los conflictos de su país respectivo.

Una figura clave para interpretar la novela, por ser el nexo que unifica y otorga cohesión a las distintas secuencias narrativas, es Olivares, apodado el Marqués, un proscrito de la dictadura de Juan Bisonte Gómez, en Venezuela. Unificadas por la búsqueda comprensiva del pasado, las obras de Galeano y de Gutiérrez se separan en cuanto al tratamiento de los personajes. En la última, el recurso del enmascaramiento es dominante y, también, el que precisaría su carácter de obra de ficción. De cualquier manera, el uso de la narración autobiográfica, apoyada en las precisiones históricas sobre todo, permite entrever el vínculo —cada vez más estrecho a medida que la novela avanza— que va del narrador (Pedro Ignacio Palacios) al autor (Joaquín Gutiérrez).

El proceso de enmascaramiento se hace efectivo, además de crear promisorios desvíos de la tensión narrativa, con la figura del Marqués. Sus diálogos con el protagonista (dejemos bien en claro los límites que conlleva esta denominación, ya que sólo lo es en tanto conduce el hilo narrativo, pero deja de serlo en cuanto se inserta en la constelación mayor de la sintaxis de los personajes y la de ellos con su contexto), sus diálogos, decía, contienen reflexiones sobre el fenómeno literario, sus lazos con la práctica ideológica, los tiempos de la escritura y la militancia política, los nexos entre la ficción y la historia.

El Marqués, como Ignacio, es creador, aunque el misterio que rodea a sus obras y los comentarios dispares que suscita el desconocimiento de las mismas permiten sobrevalorar un aspecto de su personalidad: el lado crítico, el lado —estrictamente— de la reflexión ideológica. La discusión sobre la actividad literaria surge cuando el Marqués lee las obras de Ignacio, las comenta, preguntándose sobre los alcances de la función del escritor y de la literatura, desde el punto de vista comunicativo, con respecto al público latinoamericano.

Si a estas consideraciones específicas se unen los ejemplos demostrativos de la amistad y la solidaridad combatiente, la dialéctica de la relación narrador autobiográfico-personaje crítico se hace aún más significativa. El segundo término de esa relación, situado como individuo real en función de un criterio de verosimilitud que propone lo narrado como históricamente sucedido, acaba ofreciéndose como personaje al final de la novela, ya que, según comenta el narrador, «era lo único en su vida que podía regalar». Esa oferta final cierra el circuito que hacía aparecer al Marqués como doble complementario del narrador autobiográfico.

Lo reflexivo —esa convocatoria a crear una literatura «sudorosa a gentío»— no se inmoviliza como propuesta teórica, sino que se acompasa con un hábil y ágil uso del lenguaje coloquial, especialmente con términos y expresiones propias del léxico argentino, chileno y venezolano. El lenguaje, así usado, se realza con la minuciosidad descriptiva de lugares y hechos cotidianos: fiestas, recuerdos, comidas, amores, discusiones, acciones políticas. Aun las pausas narrativas que comentan o interrumpen un diálogo conservan el mismo ritmo de éste, enfatizado tal hecho por las frecuentes invocaciones al público que, en efecto, se introduce en la acción como un personaje más.

El público, considerado colectivamente, se encuentra intermediado por la vigorosa presencia del ambiente callejero. Por una esquina que

es «marmita de esperpentos», mundo abigarrado, desfilan «columnas de hormigas arrieras»:

«el carpintero y su serrucho envuelto en diarios»;

«la señora de moño acarreando a empujoncitos su máquina de coser»;

«el novio y su anillo»;

«el peluquero y sus tijeras»;

«la viuda y sus alhajitas»;

«el estudiante y su diccionario»,

además de prostitutas, beatas, chicos que van a la escuela, burócratas, empleados, hijos de papá.

La participación de lo colectivo, articulado con el uso del lenguaje coloquial, así como la época tomada como punto de partida y que explicita la situación histórica de la novela, condicionan un modo de ver el problema del tiempo. El monólogo del Marqués, que contiene las referencias al tiempo, la historia y el lenguaje, puede entenderse como una de las pruebas más definitorias de lo que planteáramos acerca de la disolución de los límites entre ficción, en su sentido convencional, y testimonio. Contrariando la razón cartesiana de causalidad entre pensamiento y existencia, y sintetizando inclusive la misma razón invertida en la teoría marxista del conocimiento, el Marqués (voz desdoblada del autor) afirma: «Yo sucedo», y explicita a continuación: «Me hago historia deshaciéndome en ella.»

Esta primacía de lo *transitorio*, semejante a los versos de aquel poema de Francisco Urondo dedicado a Roberto Fernández Retamar, donde el poeta argentino afirma «somos hombres de transición», renueva los planteos acerca del lenguaje y, asimismo, los de su eficacia como instrumento de la acción. Si ninguna palabra debe ser *desperdiciada*, según otro monólogo del Marqués, se deduce que sólo la fusión en el mundo, deshaciéndose en la historia, puede asegurar la vida del lenguaje o, mejor dicho, la posibilidad de un lenguaje vivo. La reivindicación del *gerundio* como imagen de la transitoriedad, ejemplificado su uso en Garcilaso, Neruda, el *Martín Fierro* y, aún, en los indios de Venezuela cuando aprenden el castellano, forma parte de esa discusión a fondo sobre el tiempo y la literatura. De manera semejante, la exhortación incluye confrontaciones entre el idioma —lúcido, vigoroso, crítico— de una obra literaria y el de un manual de torturas. Este contraste, por otra parte, amplía la noción de texto, poniendo el acento en el problema de la función del mensaje que cada uno distribuye.

Un epígrafe de Vladimir Malakowsky abre la novela de Joaquín Gutiérrez: «En esta vida morir no es difícil, construir la vida es mu-

cho más difícil.» Complementario de la frase de Marx que introduce el libro de Eduardo Galeano, «la podredumbre es el laboratorio de la vida», ese texto es una incitación al combate. Sin dejar de lado los altibajos de los estudiantes latinoamericanos, sus luchas y sus derrotas, sin perder de vista la infame realidad de las *callampas* (las chabolas chilenas), se impone intensamente la clandestinidad de la acción política frente a la normalidad resignada de las otras «vidas». El pretexto de la evocación («¿te acordás, hermano?») no excluye la conciencia de que la lucha continúa y que «los tiempos duros estaban realmente por venir».

OTROS TESTIMONIOS

> «...contra viento y marea, tuvimos que reconceptualizar la historia —tanto la grande como la chiquita...»
> (Grupo Areíto: *Contra viento y marea.*)

El premio extraordinario «La juventud en nuestra América» fue otorgado al trabajo colectivo *Contra viento y marea.* Sus autores, que constituyen el grupo Areíto, representan a un sector de las nuevas generaciones de jóvenes que, en el seno de las comunidades cubanas exiliadas en Estados Unidos y en Puerto Rico, han comenzado a analizar y acercarse al conocimiento de la revolución, proceso «que sentían como un evento central en la historia de Cuba y que por una serie de circunstancias diversas les había sido escamoteado como posibilidad geográfica».

Los distintos movimientos de jóvenes exiliados (y de hijos de exiliados) comienzan a gestarse a fines de los años sesenta. En base a una encuesta que aparece reproducida en el apéndice, con abundancia de testimonios directos de muchos de esos jóvenes, el grupo Areíto ha logrado estructurar un panorama apasionante acerca de la ambigua y crítica situación de tales individuos. Sin haber llegado a conocer desde adentro el proceso de la revolución cubana, pero abiertos a la profusa información recibida en sus países de adopción, desde diversos ángulos ideológicos; habiendo entrado en conflicto, por otra parte, con los valores y la vida cotidiana de unos países que la influencia familiar y la deformación propagandística hacían ver como paraísos, estas nuevas generaciones de exiliados cubanos comenzaron a percibir críticamente las transformaciones de su propio país.

El grupo Areíto es el resultado de esas búsquedas e inquietudes, visibles especialmente en proyectos de investigación, creación de órganos periodísticos, grupos de discusión política. Las declaraciones de los entrevistados otorgan al libro, por la vivacidad del lenguaje

coloquial, por su carácter de testimonios directos, la cualidad de ser un mosaico de actitudes cotidianas, hábitos nuevos y su contraste con los viejos. Los documentos vivos del hibridismo. Uno de los encuestados generaliza así su propia confusión: «Teníamos tremenda sopa de ajos en la cabeza.»

Además del apéndice que recoge la encuesta, la obra reproduce una serie de gráficos y estadísticas sobre la extracción social, el nivel educativo, la división de los roles sexuales, la diferenciación por ocupaciones. Incluye asimismo una cronología de los atentados conducidos por las organizaciones anticastristas, desde 1959 hasta 1976, y otra cronología comparada de la historia de la revolución y los hechos internacionales.

Con respecto a *El que debe vivir*, de Marta Rojas, cubana, aborda una investigación (minuciosa crónica en realidad) del combate desarrollado en 1953 en el Hospital Civil de Santiago de Cuba. Este, junto con las acciones en el Palacio de Justicia y el intento de ocupación del cuartel «Carlos Manuel de Céspedes», en la ciudad de Bayamo, formó parte de la serie de operaciones culminantes en el asalto del cuartel «Moncada». La obra está dedicada a Abel Santamaría, quien fue, en efecto, el encargado de conducir a los combatientes destinados a actuar en el Hospital. De él es la expresión que da título a la obra: quien debe vivir es Fidel, ya que él continuaría liderando futuras batallas.

La obra de Marta Rojas, construida a partir de una exhaustiva enumeración de fechas, horas, lugares, recorridos, nombres de participantes y combatientes, se apoya —para reconstruir la historia de ciertos personajes o para denunciar actos represivos— en documentos o sumarios incoados por los propios funcionarios de Batista. Es frecuente, además, acudir a fragmentos de discursos de Fidel Castro para aclarar una idea o enfatizar el lado heroico de la cuestión. El hecho de reiterar la importancia que tuvo el asalto del «Moncada» en los sucesos que condujeron a la revolución cubana, en 1959, y la insistencia —a menudo retórica— en la ejemplaridad de la gesta de los jóvenes del «Moncada», hacen de *El que debe vivir* un trabajo de tono predominantemente panegírico.

El anexo incluye una nota aclaratoria sobre la ciudad de Santiago de Cuba, la nómina de los mártires del «Moncada», el Manifiesto y las leyes que dieron cuerpo al Movimiento que actuó en el asalto y, finalmente, un poema de Raúl Gómez García titulado «Ya estamos en combate». Gómez García, que escribiera también el texto del Manifiesto, había leído ese poema a sus compañeros en la madrugada del 26 de julio de 1953.

El premio correspondiente a teatro, *Los diez días que estremecieron al mundo,* es una adaptación colectiva de la obra homónima de John Reed. Sus autores, el grupo de teatro La Candelaria, habían recibido el premio «Casa de las Américas» en 1976 por otra creación colectiva: *Guadalupe años sin cuenta.*

Valiéndose de recursos propios de la técnica teatral brechtiana, la obra va encadenando los distintos sucesos (la *historia* propiamente dicha), con interrupciones, comentarios, desvíos y protestas de los actores que aparecen como tales, y se enfrentan muchas veces con el Trujamán, director y presentador de la obra. Estos hechos, aparte de crear distancia crítica y a menudo humorística, no impiden caídas y recaídas en lugares comunes propios de una etapa diferenciada del teatro político. El abuso del tono declarativo —inevitable, por lo demás, dado el punto de partida: el sin duda interesante ensayo de Reed—, el riesgo de los estereotipos (de diálogos y conductas), dejan una vez más en pie la pregunta —y disyuntiva— que se planteara Brecht frente al realismo: ¿cómo equilibrar la tendencia propagandística, peligrosamente idealista, con una visión auténticamente dialéctica? A propósito del trabajo del grupo La Candelaria, ¿en qué medida la espectacularidad temática, si de hacer teatro hablamos, no debe dejar paso a la *elemental* (gracias, Neruda), y no menos cargada de sentidos, vida cotidiana?

Esa pregunta cierra, también, el ciclo de cuestiones relacionadas con lo imaginario y lo testimonial, que planteáramos al comenzar este trabajo. Podría hablarse, con respecto a los libros de poemas, *Sobrevivo,* de Claribel Alegría, y *Aguardiente,* de Hildebrando Pérez, de una poesía que a veces le cuesta sostenerse por sí misma. Si en el poema «Evolución» Claribel Alegría declara «Deliro, / luego soy», o Hildebrando Pérez diferencia la visión que tiene un turista y un campesino frente a Cuzco y, queriendo enfatizar, explica entre paréntesis «vale la pena recordarlo», en ninguno de los dos casos se supera el enunciado: lo que estaba claro por sí mismo se hace redundante. Hay, en los textos de *Aguafuerte,* interesantes poemas que recuperan ritmos populares peruanos, otros (como «Aura») que ejercitan una incitante fusión entre prosa y poesía, otros donde las imágenes de la naturaleza (como en «Mutatis mutandis») y el amor («el aguardiente de júbilo y saliva que entrecortadamente hoy repito») revelan la multiplicidad del mundo. En los dos libros, el de Alegría y el de Pérez, son frecuentes las reflexiones sobre la creación poética, sus límites, su significado.

«Las manos laboriosas del tiempo que nos ha tocado transitar», según el último verso del libro de Hildebrando Pérez, cierra, como

imagen, la preocupación por la historia, la inserción del lenguaje en la vida y el movimiento propios de los pueblos de los países latinoamericanos. En esa tendencia, en la riqueza y variedad de matices de la realidad, en el riesgo del dolor y de estar vivos, en el encuentro con una literatura que se *altere,* haciendo estallar la realidad, está el camino para hacer más ancho y más hondo nuestro campo visible. Como la puta amiga que, en el texto de Galeano, cierra los ojos porque se resiste a quedar ciega.—*MARIO MERLINO (Plaza de España, 9, 3.º izqda. MADRID-13).*

Sección bibliográfica

EL «ESTEBANILLO», ¿AUTOBIOGRAFIA O NOVELA?

Vida y hechos de Estebanillo González. Edición de Nicholas Spadaccini y Anthony N. Zahareas. Madrid, Clásicos Castalia, 1978, 2 volúmenes, 570 pp.

Tanto el profesor Spadaccini como Zahareas tienen en su bibliografía varios estudios que muestran una preferente inclinación hacia temas de literatura esperpéntica, apicarada, «realista» (si se me permite utilizar este complejo, equívoco y ambiguo término, como meramente opuesto a la llamada literatura idealista). Nicholas Spadaccini ha editado los entremeses cervantinos —género realista por exceso, en cuanto a la vinculación realismo-comicidad, que actúa como contrapeso de la comedia— y se había ocupado ya, específicamente, del *Estebanillo González.* Anthony N. Zahareas nos había dado una excelente visión del esperpento —otro pretendido realismo por exceso— que se vincula a determinadas características de la novela picaresca. Por otra parte, en su *The Art of Juan Ruiz,* al plantear la disyuntiva entre el yo moralizador y el yo biográfico, con toda la compleja problemática de ambigüedad, distanciamiento irónico, humor, etc., estaba incidiendo en lo que es, también, agudo problema en el *Estebanillo* en cuanto a la articulación de autor real-autor ficticio-protagonista. Con lo que antecede quiero señalar que en ambos autores hay unos precedentes que avalan su edición del *Estebanillo* y auguraban el rigor y profundidad con que ha sido llevada a cabo.

El *Estebanillo* no ha obtenido de la crítica la atención que merece por sus numerosas novedades de toda índole. Por otra parte, tampoco los problemas textuales habían sido suficientemente dilucidados y de aquí el doble interés de esta nueva edición, con esa voluntad de *contextualidad* en las notas, de cierto sentido exclusivista.

Los profesores Spadaccini y Zahareas presentan, de entrada, una visión global de las novedades y características del *Estebanillo,* que

desarrollan después punto por punto y con una especial atención al problema, irresuelto, de si estamos ante la autobiografía de un hombre llamado *Estebanillo* o ante la ficción de tal biografía, escrita por alguien cuyo nombre no nos ha llegado (pero las implicaciones son mucho más complejas, como se verá). El problema está en aunar, para dar una explicación coherente del *Estebanillo*, la compleja mezcla de historia bélica-entorno social-biografía-recursos tipificados de la picaresca-comicidad y antiidealismo-finalidad expresa. A fin de cuentas, es el reto que la picaresca como género plantea a cuantos se esfuerzan por arrancarle los secretos de su razón última.

El ser la novela picaresca un género tan conflictivamente comprometido con la realidad (olvidemos la abusiva e inútil calificación de realista) la convierte en terreno especialmente apto para ejercitar la sociología de la literatura. Pero no es precisamente por estos derroteros por los que suele orientarse la crítica literaria. El repaso que hacen Spadaccini y Zahareas de los estudios en torno al *Estebanillo* nos descubre no sólo esta grave carencia —a la que los editores no aluden—, sino la escasa, rápida o equivocada atención que se ha prestado a esta novela hasta tiempos muy recientes (Chandler, Fonger de Haan, Pfandl, Millé, etc.). Hay novedades de bulto, como el final paródico del retiro de Yuste y del *Beatus ille*, que no ha sido puesto de relieve por quienes se han ocupado, precisamente, de estas cuestiones. Se ha avanzado más, nos recuerdan los editores, en estudios lingüísticos (Corominas, Gili Gaya, Martín Alonso) y estilísticos (Idalia Cordero) que en análisis en profundidad del sentido del *Estebanillo*, a pesar de valiosas precisiones de Riley, Parker, Rico, J. Goytisolo. Quiero decir ya que la introducción a la edición que comento es, de por sí, un valioso estudio de conjunto que emerge en este panorama de carencias.

El problema básico sigue siendo el de la identidad o no entre protagonista de la obra y autor de la misma. Dicho en otras palabras: biografía con elementos de ficción o pura ficción con elementos históricos para construir una verosímil pero irreal biografía. La crítica suele admitir el carácter autobiográfico (Gossart, Jones, Millé, Moore), pero Bataillon —con la agudeza interpretativa que le caracterizó— lo puso en tela de juicio, y por este camino van las inteligentes observaciones de Spadaccini y Zahareas, que, aunque toman postura, no llegan a una conclusión definitiva. Los problemas interrelacionados son muchos, y las preguntas que se plantean, numerosas: ¿de quién es, en realidad, el grabado que aparece en el libro como retrato del propio Estebanillo?, ¿es un retrato del autor real que no coincidiría con el bufón protagonista?, ¿quién es ese Stefaniglio, descubierto por

Jacqueline Jamin, como criado real del general Piccolomini?, ¿el retrato de Jerónimo de Bran, hecho por Vosterman, tiene alguna relación con el bufón Estebanillo? Muchas interrogaciones para las que no hay, todavía, respuesta definitiva, porque la novela «está estructurada de tal modo que los elementos picarescos, por un lado, y los hechos históricos, por otro, están tan perfectamente integrados que sólo pueden explicarse de manera recíproca» (pp. 21-22). La exactitud de datos históricos, fechas, lugares, produce la ilusión de auténtica biografía, pero ocurre que los tópicos de la picaresca arrancan, por otra parte, a esta obra de la pura biografía para conducirla a los terrenos de la ficción. Pero parece que no hay elementos suficientes para tomar una postura definitiva y excluyente, por lo que hay que hablar de un complejo y difícil balance realidad-ficción; los propios editores nos colocan ante el meollo del problema:

> La historicidad básica de esta vida, sin embargo, no puede resolver el problema del autor a quien conocemos bajo el nombre, todavía enigmático, de Estebanillo González. El autor del libro no tiene biografía conocida y la falta casi total de información concreta sobre su vida hace que, como en el caso de Juan Ruiz, le conozcamos sólo a través de su única obra publicada (p. 24).

Pero puede tratarse de autobiografía real, edificada con todo el material literario que se quiera, de un autor que oculta su nombre bajo el de Estebanillo. Las circunstancias reales de su vida pueden aparecer deformadas al someterlas a un ideal que —cumbre del cinismo— también puede ser denigratorio; a fin de cuentas, toda autobiografía soporta un importante grado de deformación. En este sentido no comparto el juicio de los editores:

> Poco cambiaría en cuanto a la composición de la obra: si un autor apócrifo dio a un pícaro inventado una dimensión histórica, un bufón auténtico dio a su vida verdadera una dimensión ficticia o literaria (p. 29).

Entre los dos polos pueden darse muchos grados de implicación autor-obra a los que hay que atender, porque ello afecta medularmente a la intencionalidad y sentido global del texto. Ninguna solución parece convincente del todo para el caso del *Estebanillo,* aunque quizá se acerque a la verdad la postura adoptada por los editores, pues, sobre todo, desde un punto de vista literario permite conclusiones valiosas: mejor juego del truco de verosimilitud, al fundirse íntimamente protagonista y autor, que en la restante picaresca, e incluso que en el *Quijote.* Spadaccini y Zahareas lo expresan atinadamente:

> Imaginemos primero (como creemos los editores) que el personaje Estebanillo es ficticio, que no existió en la historia, y que todo lo que se dice en el libro no es más que otro truco literario muy común en las pseudo-autobiografías. Resultaría que el autor ideó a un pícaro hecho bufón (¿quizá basándose en parte en un lacayo verdadero?) e imitó paso a paso varias características de algunas novelas picarescas y quizá ciertas vidas de soldados. (...), se funden perfectamente, desde la «Dedicatoria» hasta el epílogo, el autor de la novela, el narrador de la *Vida*, el protagonista de los episodios y el comentador que reflexiona sobre los hechos (p. 29).

Aunque demos todo esto por válido, siguen sin respuesta las preguntas formuladas más arriba y lleva a pensar que sería importante calibrar el grado de información que demuestra la obra y la exigencia, o no, de participar en lo narrado para poder dar cuenta de ello, frente a una información meramente documental o libresca. Por otra parte, cabe dudar de que se haya captado el espíritu bufonesco, con ese grado de melancólica profundidad, si de alguna forma no se ha vivido como bufón. Lo mismo cabría decir del humano y comprensible espíritu antiheroico del soldado, mucho más próximo y «real» que la exaltación idealista a que nos tiene acostumbrado Lope en sus comedias (no se me oculta que también hay una tradición de soldado ridículo, pero es que en el *Estebanillo* hay una íntima fusión entre circunstancia militar real y reacción ante ella). Todo estriba en que estemos ante un bufón cínico y cobarde que hace literatura con su vida o ante un escritor de genio que lleva a sus últimas consecuencias el truco de la confusión vida-literatura. El problema sigue sin respuesta, pero quizá fuera útil pensar en lo más sencillo y explícito, sin complicar las cosas.

Spadaccini y Zahareas, coherentes con su pensamiento, sitúan el *Estebanillo* dentro de las características genéricas de la picaresca (yo narrativo, antiheroísmo, delincuencia, sátira social, comicidad, moral y desengaño) para delimitar los rasgos privativos de esta novela, sobre todo en lo que se refiere al pícaro como narrador, comicidad y moral. Sobre la comicidad del *Estebanillo* señalan, atinadamente, sus editores:

> En *Estebanillo* el tonto se conoce como tal desde el principio y no tiene para qué desengañarse. (...) El pícaro deja de ser tonto o pecador y se convierte en bufón; desde el mismo título, al calificarse como «hombre de buen humor», Estebanillo defiende nada menos que la tarea que pudo haber sido la profesión del pícaro tradicional (p. 37).

Esto entronca con la moralidad, problema que afecta a toda la picaresca y que individualiza al *Estebanillo* por su especial tratamiento. Me parece aceptable y muy válida la interpretación de los editores:

> Estebanillo ni por un momento ofrece la historia de su vida pasada como confesión o como relato ejemplar; acepta su vida y sus hechos sin vergüenza y sin arrepentimiento. El pícaro ya no se indigna moralmente ni se preocupa por las cuestiones morales ni religiosas (...) A Estebanillo no le preocupan las cuestiones religiosas de la vida eterna y por eso rechaza, al contrario que los otros pícaros, todas las explicaciones metafísicas de la vida del hombre (p. 39).

No hay distancia entre el *yo protagonista* y el *yo narrador* y cabe preguntarse otra vez si esto se debe a una habilidad extraordinaria para manejar recursos literarios o al hecho de que, efectivamente, nos esté contando su vida. En todo caso el antropocentrismo de esta novela, ajeno a toda trascendencia religioso-moral, debería ser entroncado por los editores con la actitud de la última picaresca y con las características del «entorno».

Muy útil me parece el entronque de esta novela con la tradición de los bufones y con el tema del soldado cobarde. Sería especialmente útil aquí un riguroso balance literatura-realidad para detectar lo que procede, estrictamente, de la literatura. Quisiera destacar la precisión con que dentro de la brevedad elaboran los editores la carrera y sentido de esta novela en la literatura española y europea.

La edición que comento incluye una muy práctica «Guía del lector» que puede servirle como orientación. Está dividida en cuatro columnas: I, lo que sucede a Estebanillo; II, fechas aproximadas; III, lugar de la acción; IV, acontecimientos de la guerra que responden a la cronología mencionada. Todo esto es muy útil por las características de esta novela, especialmente por el contenido histórico.

El texto responde fielmente al de la *Princeps* (Amberes, 1646), cotejado con las de Madrid (1652 y 1655). Hay numerosas notas aclaratorias, con precisiones léxicas, de fuentes..., etc. En las notas se da conscientemente una voluntad de contextualidad («no sacrificamos la aclaración contextual en nombre de la documentación general», página 79), pero quizá se subraya excesivamente. Como en toda edición anotada, hay notas que uno juzga innecesarias y otras que echa de menos, pero es esto lo normal y no me parece oportuno descender a detalles cuando son tantas y tan valiosas las que aparecen, complementadas por los índices de «Personajes históricos», «Lugares» y «Glosario».—*JOSE MARIA DIEZ BORQUE (Universidad Complutense. San Gerardo, 61, 3.° B. Madrid-35).*

ENTRE LA CULPA Y LA ESPERANZA: «EL ULTIMO FILO», DE RENATO PRADA

Las tres partes de *El último filo* (1) integran alternativamente tres planos narrativos que corresponden a: 1) Realidad fáctica de la estancia de Rulfo en La Zona. 2) Recuerdo familiar. 3) Mundo onírico.

El subjetivismo, apoyo ideológico a la angustia del hombre moderno que trata de fundamentar su existencia en la tierra, explica el predominio del soliloquio en este relato. La alienación, incomunicación que sufre Rulfo justifica igualmente el predominio del monólogo interior, el confesional «tú», y las oraciones parentéticas que marcan la interiorización mental del personaje.

En el relato de Renato Prada, *El último viaje* se plantea la crisis anímica encarnada por el personaje-narrador Rulfo en el contexto histórico de un país latinoamericano bajo la dictadura fascista. Como en *Los fundadores del alba*, la búsqueda del héroe inauténtico es superada por una ética del humanismo basado en la solidaridad de la praxis contra el mundo de la opresión.

El problema de la alienación subjetiva y objetiva se sintetizan en Rulfo, personaje que, a causa de un desengaño amoroso, emprende un viaje a La Zona. Este sentimental itinerario se transforma en la dialéctica búsqueda de unas coordenadas individuales e históricas en las que Rulfo aspira a encontrar su identidad o totalidad.

I. EXILIO Y PARAISO

Rulfo sigue repitiéndose a través del relato que el encarcelamiento y vejaciones que sufre en La Zona, bajo el tiránico gobierno de El Supremo, es un malentendido, una pesadilla que terminará con el prevalecimiento de la justicia:

> «"Además, no tengo nada que ver en todo este asunto: soy inocente; más aún, soy extraño a todo lo que sucede en este pueblo", siguió pensando. Y, en verdad cada vez que pensaba sobre su situación volvía a aferrarse a las dos tablas salvadoras: su inocencia indiscutible y su calidad de extranjero.»

El sentimiento de extrañeza, patentizado por el hecho de que no puede establecer ningún tipo de comunicación oral, le va a ofrecer paradó-

(1) Cito por el manuscrito de *El último filo* próximo a publicarse en Planeta (Barcelona). Renato Prada nace en Potosí (1937) y entre sus escritos hay que mencionar: *Argal*. Cuentos. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1967: *Ya nadie espera al hombre*. La Paz: Editorial Don Bosco, 1969; *Los fundadores del alba*, Premio Casa de las Américas, 1969; *Al borde del silencio*, Alfa (Montevideo), 1969, etc.

jicamente la oportunidad de participar por primera vez en el destino universal de los hombres.

La culpa de Rulfo, expulsado de un supuesto Paraíso, está asociada con la caída de la naturaleza humana por el pecado que necesita purgarse, idea relacionada con el sentimiento de culpabilidad que Rulfo experimenta después del acto sexual con su novia Laura (p. 40). El desprecio de su amada hace nacer en Rulfo el sentido de la culpabilidad típico de la moral burguesa católica, que restringe y penaliza toda manifestación del instinto (2). Este sistema normativo, basado en el castigo del pecado por un vengativo Dios (p. 41), está personificado por la figura del abuelo.

La lucidez de Rulfo tiene lugar en la oscuridad de su celda, y próximo al amanecer de su supuesta ejecución (3) toma conciencia del carácter de su culpabilidad oficial, acusación que sirve para que asuma su destino. Rulfo, finalmente, supera la dicotomía inocencia-culpa, así como la abstracta fundamentación y valoración que hasta este momento han definido esos principios del bien y del mal a los que ha ajustado su conducta:

> «"Pero algo te dijo Miguel, ¿no es cierto?", te pregunta la voz que nace de tus entrañas mismas y que se origina en ese otro hombre que llevas también contigo y que muchas veces gusta hacer sentir su opinión o duda para socavar tu falsa personalidad unívoca. "Fue otra trampa." "¿Con qué fin? Tú no tienes ya ninguna importancia para nadie." "Sí, es verdad. El sentido de mi vida me fue revelado, asignado y sellado con la sentencia." "... Cuando te probaron que *eras culpable.*" "Sí, que podían probar mi culpabilidad, aunque fuera inocente."»

II. EL ABUELO: LA CULPA

El abuelo es el símbolo de la culpa introyectada que se le aparece a Rulfo en los sueños provocados por el cansancio, el dolor o la contemplación del cuadro que representa al ángel terrible expulsando a las criaturas del Paraíso (4). En el autobús que al llegar a La Zona lo traslada al hotel sueña con un hombre que, encaramado en sus hombros, le pega, personaje que identifica con el «abuelo que lo

---

(2) «La claridad es mayor a medida que salen»; «El sol no ha salido todavía»; «Vuelves la mirada hacia las montañas lejanas. Los rayos alegres del sol empiezan a llegarte desde la línea quebrada, apenas visible» (p. 203).

(3) En uno de sus dantescos sueños de la maleta de Rulfo tratan de salir varias tortugas, emblemática prisión de la valija de donde intentan salir los instintos reprimidos de Rulfo.

(4) El cuadro a que se refiere el abuelo es *El bautismo de los neófitos* (p. 165) y *Expulsión del Paraíso* del italiano del XV Massaccio, tela donde un ángel con espada expulsa a una pareja desnuda que se cubren vergonzosamente las partes sexuales.

castiga por sus culpas» (p. 15). El abuelo sustituye a la desaparecida figura paterna de Rulfo, pero en el anciano, el joven, más que protección y confianza, descubre la autoridad y el miedo. El niño contempla la escena en que el abuelo, después de la muerte de su padre, recoge el cuadro del vengativo ángel, pintura que posteriormente daría al nieto para eternizar la internalización de la culpa (pp. 21-23), culpa de cuya validez moral Rulfo empieza a dudar:

> «Porque había una *culpa*, ¿no es cierto?; puesto que el sentimiento *incómodo de haber pasado los límites de* lo permitido era en ese momento el que imponía su reinado en mi espíritu. Y, como el mundo no advertía mi cambio, ni parecía interesarse por ello, volvió a emerger en mi alterada imaginación la presencia insoslayable de aquella realidad en la cual, desde la muerte de mi padre, creía a medias: Dios y su agobiante sistema de leyes. Me levanté de un brinco de la mesa y balbuceando cualquier disculpa me cerré en mi cuarto.»

El motivo del cuadro se une temáticamente a la foto de El Supremo que el hombre-sonriente rompe acusando a Rulfo de esta acción. «El Supremo se asemeja a la imagen que, cuando niño, se había formado de Dios con ocasión del relato que le hiciera el abuelo del episodio bíblico» (p. 33). El Angel, el abuelo, Dios, el sargento y El Supremo son, pues, variaciones de ese Superyo que provoca un conflicto emocional por la supuesta contravención de unas leyes morales.

La confrontación de Rulfo con el inhumanismo y la degradación culmina cuando es obligado a ser testigo de la sadomasoquista conducta del sargento que enfrenta a un viejo prisionero con su desnuda hija, espectáculo que envuelve a Rulfo en esa «protesta por la vejación humana» (p. 65). Sargento, arcángel y abuelo nuevamente parecen identificados en los pensamientos de Rulfo al describirnos esta escena:

> «... de este modo aprobó, con un grito que no pudo controlar y que desfogaba la tensión insoportable que le dominaba, la actitud del viejo que intentó atacar con un salto iracundo al sargento... Aunque éste era siempre más fuerte y ágil de lo que cualquiera pudiera imaginarse. "Como es el arcángel que guarda las puertas del Paraíso", se dijo mientras se desplomaba por efecto del golpe que le había asestado en la espalda el soldado que le miraba caer mientras elevaba nuevamente el arma amenazante. "El arcángel es despiadado y siempre lleva una espada de fuego en la mano para impedir que retornemos a la felicidad eterna", le dijo el abuelo señalándole el cuadro enigmático. Rulfo era otra vez el niño solo y aterrorizado en su escondite.»

El sentido de culpabilidad del abuelo que éste proyecta en su nieto tiene su origen en el accidente que su nieta Luisa sufrió cuando el abuelo se encontraba ausente (p. 160). Rulfo crece, pues, bajo la influencia del abuelo en un mundo dominado por el mal (p. 68) y sin posibilidad de regreso al Paraíso (pp. 70-71). La rebeldía contra este restrictivo y absurdo orden se produce cuando Rulfo, creyendo que va a ser ejecutado, declara al intérprete que «soy inocente por no tener el valor de ser un hombre y culpable por haber elegido la manera de vivir como un gusano» (p. 170).

La escena del viejo cura en la celda con Rulfo evidencia en la persona del representante de *la Iglesia* la *presencia paralizante* de toda acción redentora del hombre nuevo: «El sacerdote no parece darse cuenta de nada. Le ha puesto sus manos sobre los hombros y hace visibles esfuerzos para obligarle a arrodillarse, mientras con una voz que adquiere poco a poco tonos más rudos y ásperos repite:

"Peccator, peccator, peccator...".

—¿Peccator? —dice Rulfo maquinalmente.

—¡Peccator! —dice el anciano con un chillido que parece salir del fondo de una profunda caverna» (p. 178).

Cuando Rulfo intenta mirar por la ventana de su celda para ver el cielo es ayudado por el Partisano y el viejo: «Rulfo levantó la cabeza. Desde el suelo no se veía ni un minúsculo trozo de cielo. Alguien le tocó en el hombro. Levantó la vista. Era el Partisano, que se inclinaba hacia él señalándole su espalda y haciéndole indicaciones para que subiera sobre ella... El viejo también se había puesto al lado para ofrecerle su cuerpo como apoyo» (p. 183). Esta escena constituye un simbólico acto de rebeldía en un deseo de Rulfo por superar la inercia predicada por su abuelo («una tentación, como diría el abuelo», página 184), rompiendo su injusta condena con la cooperación y solidaridad del Partisano y el viejo, representantes de la moral de la acción.

III. MIGUEL-LOIRA: LA ESPERANZA

Miguel, compañero y amigo de Rulfo, rompió contra los valores de su clase burguesa incorporándose a la actividad político-revolucionaria en La Zona. Los eventos históricos del principio de la década de los cincuenta —revolución boliviana, invasión a Guatemala, guerrilleros cubanos— (p. 120) radicalizan a Miguel, representante del profesional que asume auténtica y totalmente su papel en la sociedad latinoamericana:

«Considero que insensiblemente me vería integrado en la vida burguesa... Nadie puede subestimar la fuerza poderosa de la cotidianidad, de la posición social y del juego inevitable de un rol de consideración que juega cualquier profesional en nuestra patria, o en cualquier otra de Latinoamérica... Tarde o temprano terminaría en un puesto burocrático, en un ministerio o en una embajada, cómplice insoslayable del "estado de cosas" que más he repudiado desde que me sentí responsable... Por otra parte, nunca me ha atraído la otra posibilidad que se abre halagadoramente a todos los profesionales sudamericanos: una vida burguesa, de exilados nostálgicos y guerreros fuera de las trincheras en Europa o los Estados Unidos.»

Rulfo cambia una vida regida por valores trascendentales —culpabilidad, juicio divino, eternidad— por una existencia vivida en términos de sociedad, historia.

A la pregunta de Miguel sobre la dirección a que apunta la espada del liberador Simón Bolívar, estatua que preside el diálogo de los amigos, la respuesta de Rulfo nos descubre el vacío de todo proyecto vital, aunque un imprevisto cambio de su actitud parece anunciarse en las palabras de Miguel:

«—¿Sabes dónde apunta en realidad la espada de El Libertador? —me preguntó distrayendo mi atención.

—No, al horizonte, supongo.

—No, apunta exactamente a aquella calle que lleva el nombre más bochornoso de nuestro tiempo —dijo señalando con el índice la avenida que se abría a nuestras espaldas y que llevaba el nombre del dictador de La Zona, a quien todos se habían acostumbrado a llamar El Supremo, como una reminiscencia, tal vez, del dictador Francia.

No logré comprender el alcance de su alusión.

—En uno de tus viajes encontrarás un nuevo amor —volvió a hablar Miguel después de otro intervalo de silencio—. Mereces encontrarlo... y el amor, como el olvido, sólo se presenta cuando no se lo busca...»

El viaje desde el principio se convierte para Rulfo en un paulatino despertar a su indiferencia social: «Aunque él no era un hombre sensible a estos problemas, no pudo menos de indignarse por ello» (página 19), nos aclara la voz narradora (Rulfo) ante el contraste que observa entre la opulencia y la miseria en La Zona. Los problemas de orden político que le plantea la violencia organizada de este país, así como la valoración moral del inhumanismo que lo envuelve, retrotraen a Rulfo al recuerdo de su amigo Miguel y al humanismo por

el que éste luchaba (p. 76). En el patio de la cárcel, cuando Rulfo inicia un conato de protesta ante la brutalidad de los guardianes, recuerda (en interiorizada oración parentética) el compromiso de Miguel y su pasada cobardía:

> «Una voz, contundente y enérgica, detuvo las manos del soldado en el cielo ardiente. ("Alguien tiene que hacer algo, Rulfo", le dice Miguel. "Yo no entiendo nada de esto y tengo otras miras en la vida", musita Rulfo. "No puedes dejar de pisar la tierra y ésta está a punto de explotar en pedazos", dice Miguel. "Yo no creo en el ángel salvador", piensa Rulfo).»

El nombre Miguel alude obviamente al arcángel San Miguel, el gran protector con la espada salvadora del cristianismo militante (semejante al liberador Simón Bolívar), en oposición al ángel de la destrucción del cuadro del abuelo.

Conforme se acerca a su esperado fin, Rulfo va reconociendo en Miguel la esperanza salvadora (p. 195) y se dispone a morir con el orgullo del héroe simbolizado por Miguel y el Partisano (p. 208).

LOIRA

Rulfo identifica a Miguel con Loira, la mujer que vio en el prostíbulo y posteriormente en varias dependencias de la cárcel, donde ha sido llevada acusada de un complot para derrocar a El Supremo. El ideal de la lucha por la justicia, simbolizado por Loira, se contrapone a la ideología burguesa de su antigua novia Laura, cuyo recuerdo Rulfo desea sepultar en el pasado (p. 39). En el primer encuentro con Loira, Rulfo no ha superado todavía su individualista mentalidad (página 105), pero progresivamente va reconociendo la capacidad de sacrificio de Loira (p. 173) en su lucha por la dignidad humana. En esta mujer reconoce finalmente el factor determinante que lo unió a la causa y destino de los guerrilleros:

> «La mujer bajó la vista, hizo un gesto de impaciencia.
>
> —¡Las mujeres somos muy habladoras! —protestó.
>
> —No es verdad —dijo Rulfo—. Yo conocí a una que murió sin decir una palabra al enemigo... Aunque quizás yo exagero, pues es posible que todavía...
>
> —¡Loira! —dijo Gila con tal tono de voz que confirmó la sospecha que Rulfo deseaba rechazar para siempre.
>
> —De modo que ella...
>
> —Es la lucha por la dignidad humana —dijo Gila—. Todos sabemos que el riesgo de nuestra vida es la ofrenda mínima que...»

Como en *Los fundadores del alba,* el viaje constituye en *El último filo* el acceso iniciático, la búsqueda que de su centro efectúa el héroe a través de los dédalos de la cárcel y el sueño, que es convocado por la soledad, abriendo una nueva percepción en la vida del personaje. Rulfo aparece, pues, como viajero, es decir, inquieto en un viaje o aspiración de un deseo insaciado. Viaje que no es huida, sino búsqueda, intento para vencer las tinieblas de los prejuicios y el miedo introyectados por las leyes familiares. En virtud de esta capacidad onírica, Rulfo aparece como el Hombre que regresa a la ruina de su pueblo (5), donde se le aparecen los fantasmas familiares que determinaron su desposesión, así como su voluntad por encontrar un auténtico sentido a su vida:

> «¿Quién era la anciana fatigada y sin memoria? ¿Era Laura..., Luisa? ¿Qué importaba saberlo? Ella, de todos modos, no lo había reconocido.
>
> —¿Laura? —susurra el hombre.
>
> La vieja mueve la cabeza, pero continúa durmiendo.
>
> El hombre cierra los ojos. El también está viejo. ¿El mismo no es acaso un fantasma en busca de algo que recuerda haber perdido, pero cuyo lugar y fecha le es imposible fijar en la memoria?»

El pasado, ese lugar muerto donde el abuelo hiciera la falsa predicción contra la que el nieto lucha, se le aparece al Hombre (Rulfo) en su retorno al mundo de los fantasmas familiares:

> «El hombre se detuvo indeciso. Temía acercarse nuevamente; pues al ver el alero de la casa completamente destruido, tenía la convicción de que estaba en ruinas y que el lamento surgía solamente porque él se atrevió a profanar el olvido con su reminiscencia enferma.
>
> "El cuadro está en tu cuarto. Representa a los primeros catecúmenos que se aprestan a recibir el bautismo. Uno está arrodillado. Los otros tienen la vista clavada en el cielo. Sus miradas son tranquilas, serenas porque observan la Nada...", susurra todavía el gemido mientras el hombre se aleja.»

---

(5) La referencia a Comala, terrible mundo de sombras de *Pedro Páramo,* la novela de Juan Rulfo, es evidente. Rulfo, el personaje de *El último filo,* y Miguel se refieren en su diálogo a estos pueblos muertos alienados de la historia según el tratamiento de algunos autores latinoamericanos:

> «—No sé si iré a *Macondo* o a *Santa María* —continuó hablando sin prestar atención a mis palabras.
>
> —Alguien me dijo que Comala es también un lindo pueblo —sugerí.»

Los dos brazos rajados de la cruz del pueblo (p. 190) hablan de una fe perdida y el sacrificio inútil de Cristo por un mundo donde reina el mal.

Rulfo vive dos pesadillas: la de la realidad impuesta por la persecución que sufre en La Zona y la de los sueños. El esquema que éstos presentan se ejemplifica por el sueño descrito en las páginas 154-156, según los siguientes estadios: *a)* pasajes oscuros relacionados con la unión intrauterina, *b)* miedo al castigo por una culpa, *c)* imposibilidad de escapar.

Un niño juega (placer sexual solitario) en la playa y una mujer se desnuda tirando su «ropa blanca» a las «aguas turbias», símbolo de la pérdida de la inocencia (blanco) en aguas, o fuerzas inferiores, muerte o disolución. La mujer llama al niño para que acuda a su órgano genital, y el niño que ha dejado de serlo (desaparición del juguete) se presenta con el pene erecto. *Cuando está sexualmente* excitado, la mujer le es arrebatada por un jinete (en quien Rulfo cree ver a Gorgo, el sargento) o control del superego opuesto a la vida del instinto. Esta escena es contemplada por dos muchachas, que parecen ser Laura y Luisa. Rulfo siente vergüenza por su desnudez (tema de la caída y expulsión del Paraíso a la que aludió el cuadro). Estas mujeres dicen ser las hermanas de Rulfo, a cuyo entierro se dirigen, muerte que parece relacionarse con pérdida de inocencia:

> «"¡Yo soy Rulfo y no estoy muerto todavía!", protesta Rulfo recordando su desnudez y tratando de ocultar su pene con la mano libre. "Es verdad, pero estabas por entrar en el vientre de esa prostituta", le dice la otra muchacha. Rulfo se ruboriza al reconocer la voz de Laura. "Tú sabes que lo hacía por ti, Laura", masculla.»

Esta justificación a su nombre es respuesta a la recriminación que su novia Laura le hiciera después del acto sexual, del que Rulfo sintió vergüenza. Las jóvenes son arrebatadas de nuevo por el jinete y Rulfo se queda con una mujer con quien intenta satisfacer los apetitos del instinto, sin lograr liberarse del sentimiento de culpabilidad que este acto de placer le produce.

El último filo se basa en la situación límite de la existencia del héroe y la forma en que éste supera su inautenticidad. Rulfo, en el alienado orbe de La Zona, símbolo del lugar purificador, va a ejercer por vez primera su libertad y responsabilidad. Situado en un universo absurdo, donde confronta la irracionalidad del hombre y el mundo, se encuentra a sí mismo en los otros mediante el despertar de una nueva valoración ética basada en la restauración del humanismo.

En *El último filo* existe, como en *Los fundadores del alba*, la polaridad de la pasividad y la acción, de la aceptación de nuestra condición de «condenados» antes de haber nacido (la situación de postración material sería sólo una consecuencia de ello) y la rebeldía por esta radical injusticia.—*JOSE ORTEGA (The Humanistic Studies Division. University of Wisconsin-Parkside. Kenosha, Wisconsin 53140, USA).*

BATAILLON, MARCEL: *Erasmo y el erasmismo*, nota previa de Francisco Rico, traducción castellana de C. Pujol, Ed. Crítica, Barcelona, 1977, 428 pp.

Cualquiera que haya leído el *Erasmo y España* de Bataillon se ha de sentir atraído por nuevas páginas del autor sobre el tema. La perfección de aquel magno trabajo dio lugar a que el nombre y la presencia del gran hispanista francés se viera ensanchada y siempre unida al viejo clérigo holandés. Hoy, aprovechando su fama y sus artículos escritos desde 1966 —tras la aparición de la segunda edición castellana, corregida y aumentada— aparece póstuma esta colección de sus escritos. Realmente se facilita su lectura pues muchos de ellos no eran de fácil acceso, ni siquiera a los estudiosos de la historia. Pero, naturalmente, nadie puede esperar más que retoques y complementos de su obra primordial; nadie, creo, imaginará que ha de encontrar en estas páginas sino algunas adiciones a su obra fundamental citada.

Su lectura, por lo demás, resulta —como siempre— extraordinariamente atractiva, absorbente... ¿Es el estilo siempre exacto del gran hispanista francés? O más bien que desde la lectura de su *Erasmo y España* sentimos que somos capaces de vivir y sufrir con el relato de la espiritualidad del XVI; con esa mezcla de religiosidad que intenta renovarse entre dificultades de los tradicionales, entre las tinieblas de la inquisición y la esperanza. Por ello nos dejamos prender por estas páginas con una renovada pasión por aquellos siglos de nuestro pasado, llenos de frailes y de teología, que apenas cesaron antesdeayer. Bataillon es genial en su narración; sabe unir a la erudición más detallada, la gracia de un estilo atractivo. Sabe presentar los problemas religiosos y teológicos más concretos con una amplitud y trascendencia que nos hace seguirlos con afanoso cuidado. Y, también, buscar su punta de conexión con las realidades del momento, enraizando un tanto con aquella sociedad estamental, de

nobles y frailes, de clérigos y burgueses. En este sentido su artículo sobre Vives es modélico: el *De subventione pauperum* del valenciano encuentra su quicio y explicación en los esfuerzos de las ciudades —de la burguesía de Brujas— por adueñarse de la beneficencia y obligar al trabajo a los mendigos; suprimir la beneficencia de los clérigos, que éstos llevaban en beneficio de los pobres, pero que se le antoja menos adecuada. Si bien, Vives para nada habla de ella, pues sabe los riesgos de un enfrentamiento con los religiosos... Tan sólo les reprueba que no subvienen a las necesidades de los pobres porque no usan de la confianza en Cristo que predican. Porque tienen riquezas grandes que bastarían a solucionar el problema si se emplean y administran rectamente. En la gran polémica sobre los mendigos, opta por su supresión y su trabajo, frente a quienes —como Domingo de Soto— creen en el papel de los mendigos en la economía de la santificación y la salvación.

En general, en el libro de Bataillon sobre *Erasmo y el erasmismo*, se hacen dos partes, por entero artificiales, según se hable más directamente del personaje o de otras gentes en torno a su figura; porque en todo caso, Bataillon trabaja sobre distintas personas, sea Cervantes o sea Juan de Valdés, o el doctor Laguna. Yo prefiero dividir estos artículos —estas páginas— en dos apartados diferentes: unos genéricos, con carácter más de ensayo que de investigación concreta, en los que el autor medita sobre Erasmo y el erasmismo. Otros —los que más me interesan— en los que se aborda una cuestión concreta, como el descrito de «J. L. Vives, reformador de la beneficencia».

Entre los primeros se encuentra «Actualidad de Erasmo», acercándonos a él, pero dejándolo bien enmarcado en su tiempo, o «La situación actual del mensaje erasmiano», «Erasmo ¿europeo?», donde se subraya su sentido de ciudadano del mundo, que es entonces Europa. O también «Un extremo del irenismo erasmiano en el adagio «Bellum», aunque más bien trata de las doctrinas sobre la guerra de Erasmo, contrario a toda clase de enfrentamiento armado ni siquiera contra los turcos, que son semicristianos y a quien era posible convencer para el cristianismo. Lo contrapone a las doctrinas más clásicas de Bartolomé de Las Casas, quien, de acuerdo con la tradición de la escolástica, de santo Tomás, considera que la guerra es justa contra musulmanes y turcos, pero no contra los indígenas de la América recién descubierta. Igual considero en este grupo más general en ideas, «Hacia una definición del erasmismo», en donde acuña su sentido para el siglo XVI —entre el catolicismo y el luteranismo— y, sobre ello, prevé que en el futuro sigue a través de los siglos,

de modo que todavía se ha de descubrir muchas ideas y esperanzas anudadas a la obra del humanista de Rotterdam; un erasmismo a través del XVII y XVIII, que se une a otras tendencias... «Humanismo, erasmismo y represión cultural en la España del siglo XVI» se publicó en una revista de divulgación histórica española, en *Historia 16*, y es muy conocido. Por fin, en «Erasmo, ayer y hoy» sigue por estas sendas, con unas páginas publicadas en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en homenaje a Dámaso Alonso. Y nos cuenta su trabajo de edición, en conexión con Américo Castro y el Centro de estudios históricos, del *Enquiridion* erasmiano, en que colaboró con Dámaso Alonso. Una carta inédita de Castro, en que se expresa el temor de la dictadura en 1928, que presiona sobre todos los niveles, el temor a los frailes después de cuatrocientos años... Un artículo de Dámaso Alonso —rememora— en que se despacha sobre el latín y la persona de Erasmo, proclamando que está muerto definitivamente —la verdad es que no anduvo muy acertado...

Los restantes apartados —de desigual interés— pertenecen más estrictamente al Bataillon que mejor conocemos, al estudioso de Erasmo o de Las Casas. Ese gran erudito que sabe dar a sus investigaciones una viveza y una fuerza poco frecuentes; que es capaz, tras el análisis cuidadoso de los textos, de revelar los trazos esenciales de una época, como es la España del XVI con sus erasmistas y antierasmistas; aunque quizá su esquema de aquel siglo está demasiado centrado sobre la recepción de las ideas del holandés, no cabe duda que supo descubrir una buena perspectiva y la usó con maestría... Los artículos contenidos en este libro la completan. En alguno, con ocasión de la aparición de los dos primeros volúmenes de la edición crítica de las obras de Erasmo, hace observaciones, críticas, expone problemas..., incluso advierte erratas; en otros se ocupa de Juan de Valdés, sobre el que una amplia tesis y libro del protestante Nieto-Sanjuán observa y retoca sus posiciones: un Valdés menos cercano a Erasmo y más dependiente del iluminado Alcaraz, un Valdés nicodemita que se oculta bajo las prácticas católicas. Anotaciones y diálogo sobre una mejor interpretación de Juan de Valdés, que al fin resulta ser converso; su madre tiene buena parte de ello, su tío fue clérigo relajado por la inquisición según ha mostrado Martínez Millán en *Los hermanos conquenses Alfonso y Juan de Valdés;* Bataillon cita la primera publicación de éste en el *Diario de Cuenca* en 1972, pero no conocía entonces las investigaciones más amplias de 1975, la cuidadosa rebusca de papeles, dependientes de los trabajos de Nieto y de Bataillon.

Lo mejor de estas páginas —si se me permite exponer mis pre-

ferencias— es, aparte de su estudio de Vives a que ya he aludido, sus sugerencias sobre la presencia del Elogio de la locura en España, a través de los *Triunfos de locura* de Hernán López de Yanguas, texto muy influido y sus conexiones con el *Lazarillo* o con el *Quijote;* también sobre el erasmismo de Cervantes en el pensamiento de Américo Castro, en donde resalta los hallazgos de éste, su posterior interpretación de Cervantes dentro de los contrastes entre cristianos viejos y nuevos, dos de las tres castas hispanas. Y, también, «De Erasmo a la Compañía de Jesús», en donde las posibles relaciones entre Ignacio de Loyola y el holandés se enriquecen en un estudio fino sobre los orígenes y el espíritu de la Compañía, su sentido antimonástico —aun cuando no en frontal tensión— o, irónicamente, sobre sus colegios ricos y la pobreza de sus miembros —fórmula que dio Laínez, quizá por ser cristiano nuevo entendía de finanzas— frente a la mendicidad como medio de sustentación; su depuración de las primeras fuentes jesuitas, las variaciones de sus constituciones o las dificultades en Roma... Por fin, el análisis que hace de dos libros de Laguna —sobre Europa y sobre las virtudes— debe considerarse complemento de su *Erasmo* magno y de su otro gran libro, sobre el doctor Laguna y el *Viaje a Turquía* que demostró ser suyo... Es una fatigosa búsqueda de los *topoi* o fuentes de donde saca el humanista estos libritos, y muestra que les bastaron unas cuantas —Erasmo en lugar singular—, con lo que logra una buena muestra de cómo trabajaban los humanistas, que no manejan, salvo Montaigne y algún otro, las fuentes originales...

En verdad que esta colección de artículos, este libro póstumo de Marcel Bataillon es, como todo lo suyo, magnífico. Desigual, es lógico, pero digno de quien escribió un día *Erasmo y España.* Al final lleva la bibliografía del autor, realizada por Charles Amiel —aparte abreviaturas e índices—, que consta de 540 números, lo que muestra el gran esfuerzo de una vida de investigación completa, plena. *MARIANO PESET (Cátedra de Historia del Derecho. Facultad de Derecho. Universidad de VALENCIA).*

PEREZ GALLEGO, CANDIDO: *Temática de la Literatura Inglesa.* Zaragoza, Librería General, 1978, 350 pp.

En su última publicación, el profesor Pérez Gállego nos entrega un análisis, en todo caso muy útil, de la literatura inglesa al estudiar con profundidad crítica y gran apoyo bibliográfico nueve de los auto-

res más representativos de las letras británicas, a saber: *Sir Gawain and the Green Knight,* Chaucer, Shakespeare, Herbert, Coleridge, Jane Austen, Virginia Woolf, T. S. Eliot y John Osborne. En los nueve ensayos (pero, sobre todo, en los dos primeros) advertimos dos antecedentes teóricos inmediatos de la bibliografía crítica del profesor Pérez Gállego, a los que él mismo nos va a remitir con frecuencia: *Morfonovelística* (Fundamentos, Madrid, 1973) y *Circuitos narrativos* (Universidad, Zaragoza, 1975). Allí elaboró unas fórmulas a nivel teórico que ahora tratará de poner en práctica de modo ostensible. Su preocupación era la sociología del hecho novelístico que se esboza desde el prisma de sus relaciones internas, tanto desde un vértice lingüístico como informático. Se trata así de llegar a una verdadera sintáctica de la narración. Su método indudablemente ha funcionado a nivel práctico; de ello estamos seguros cuando leemos *Temática de la Literatura inglesa.*

El primer ensayo, titulado «Sir Gawain: La prenda amorosa», y dedicado a la mejor obra de poesía aliterativa medieval, se abre con cinco trances de la literatura del siglo XIV inglés, a través de los cuales se intenta construir el resto de la totalidad narrativa de la época haciendo uso de garantías estilísticas y alegóricas. Su objetivo es volver a la literatura para describir la época y hacer que unos textos «entablen diálogo» con otros. De los casos particulares pasaremos a un macrotexto, en donde podremos elaborar una teoría general. El método se halla cerca del de Northrop Frye o Harry Levin, pero no es el mismo, puesto que aquí los hechos literarios no quedan unificados por las analogías, sino por la «retórica recíproca».

El segundo capítulo se titula «Chaucer: La voz del pueblo». El subtítulo nos parece muy procedente, porque indudablemente, en los *Canterbury Tales,* estamos ante un experimento interesantísimo en donde vamos a saber lo que cada uno es y cómo habla, y además, por si fuera poco, se le someterá a la crítica de los otros. Se trata de un auténtico crédito a la crítica abierta, de la que no escapa ni el propio Chaucer. En este aspecto resulta complicado, pero atractivo, hacer un grado de relaciones en algunos momentos de la obra. Por ejemplo, en el prólogo al cuento de sir Thopas:

1. Chaucer escribe
2. que un hostelero le pregunta
3. a Chaucer.

O aún más curioso: Chaucer *escribe* que Chaucer *cuenta* que Chaucer *habla* de sir Thopas, quien *dice*...: «Este ciclo nos está llevando al tema de *Las Meninas.* La inclusión del autor en su obra o,

como pensaría Foucault, la entrada del texto en la palabra. El pudor de la literatura ha sido mayor. Don Quijote o Hamlet no visitan a sus autores. Pero los *Canterbury Tales*, como la *Niebla*, de Unamuno, nos dejan ver a su creador.» El profesor Pérez Gállego se pregunta si todo este sistema de voces interpuestas, que dan la sensación de una «libertad de expresión», no querrán indicar que nos encontramos ante una superación del debate medieval hacia un esquema de «todos hablan con todos», que el sistema político inglés inauguraría.

«Shakespeare: La identidad perdida», es el tercer estudio. Creemos que es el capítulo más perfecto del libro, lo cual no nos extraña porque el conocimiento y dominio que el autor posee sobre el tema se halla suficientemente probado en sus tres libros (y varios artículos y separatas) sobre Shakespeare publicados anteriormente. En esta ocasión hace cuatro calas en cuatro ámbitos determinantes combinando los elementos dramáticos, lo cual nos llevará a descubrir en Shakespeare un punto de conflicto entre el héroe y su destino moral. El subtítulo del capítulo, «La identidad perdida», pertenece a *The Tempest*, obra que se analiza profundamente aquí. Efectivamente, en esta comedia «todos buscan a todos. Cada cual quiere recuperar su *status* perdido. Hay una conmoción absoluta que lleva a que toda la tripulación pretenda encontrar una identidad olvidada». Desde luego, la última obra del poeta de Stratford es de una elaboración y excelencia notorias. Amor y magia se funden con justicia y libertad para llegar a un esquema de equivalencia entre las ideas y los actos. Podemos ver en *The Tempest* un intento de recuperar el prestigio, o quizá advirtamos el tema de «menosprecio de corte y alabanza de aldea». Otros dirán que se trata de una apología del buen orden político, o del mito del hombre frente a la naturaleza, a la que domina y posee. Tal vez es una vuelta a la Utopía o a la Edad de Oro. En todo caso no resulta fácil percibir todo lo que encierra la última obra de Shakespeare. Más claro resulta Herbert (capítulo IV), cuyo interés principal es crear un símbolo de la poesía devocional, un emblema que una la historia a la tradición. Estamos ante un poeta metafísico «excitado», pero su excitación está en la naturaleza entendida como *locus amoenus*, como un paraje de bellas situaciones que rompe con esa *polis* que deja abierta la sátira londinense de John Donne.

Coleridge, con su «Paraíso íntimo», ocupa el quinto ensayo, que comienza así: «En realidad, Xanadu es el lugar donde la literatura alcanza su más sublime forma de expresión, y la metáfora del lugar vegetal de exuberante belleza reclama toda una "teoría del conocimiento", que sólo un autor como Coleridge pudo conquistar: la obra se abre y se cierra en la hipótesis». Hemos de entender *Kubla Khan*

como una mímesis del creador con su obra y como una metáfora de cómo la imaginación desplaza el texto objetivo y le cede su íntima coreografía subsonsciente. No sería difícil encontrar grandes contrastes con Jane Austen (capítulo VI). El mundo de esta autora es burgués, cerrado y de un marcado egoísmo. Todo en ella es ascenso a la felicidad, experimentos de cómo acercarse al matrimonio. Eso sí, su mérito reside en el hecho de que refleja el mundo en que vivió, conservando su lenguaje. En este sentido es fiel a una retórica de época.

Nada es sólido en la vida. Todo cambia. Vivimos sujetos a un tiempo devorador. Esta parece ser la tesis de Virginia Woolf (capítulo VII). En *The Waves* asistimos a las huellas que el tiempo produce en seis personajes, y *To the Lighthouse* podría explicarse en cierto sentido como una historia del tiempo actuando en una familia. Por otra parte, sus novelas son estudios de pasividad e incomunicación conseguida a través del soliloquio, recurso éste que, al igual que sucede en James Joyce, nos indica cómo las personas han perdido la garantía de entenderse y comunicar directamente, y deben recurrir a un rodeo del diálogo consigo mismo. «*To the Lighthouse,* junto a las experiencias de Joyce o *A la recherche du temps perdu,* de Marcel Proust, conduce a este camino de decepción y aislamiento de tanta novela actual. Imposible valorar Williams Faulkner, el "Nouveau Roman" y hasta el cine de Antonioni sin mencionar a Virginia Woolf.»

El capítulo VIII («T. S. Eliot: El insaciable pasado») viene a ser provechoso y hasta necesario, además de sugestivo. Digo que es necesario, puesto que en esta ocasión el profesor Pérez Gállego ha dejado a un lado la poesía de Eliot (en otras ocasiones la ha estudiado) y se ha dedicado a analizar sus obras de teatro. Hay que decir que este teatro se ha postergado indebidamente y con frecuencia se han olvidado esas piezas escénicas «donde el autor busca un riesgo todavía mayor: colocar ante su auditorio un texto poético». El estudio se centra en *The Family Reunion,* obra en la que, al decir de Northrop Frye, se hallan presentes los temas principales del teatro de Eliot. Hay una figura central que marcha a través de una purificación espiritual y logra una visión de los cuatro mundos, un proceso en el cual se aísla de los demás personajes y de la mayor parte de los espectadores. Su actuación es una *catharsis* continua que le lleve a un punto de purificación absoluta.

La primera parte del ensayo noveno es el extracto de la tesis doctoral del profesor Pérez Gállego. En ella hacía un profundo estudio de sociología de la literatura sobre los *Angry Young Men.* En este extracto, titulado «John Osborne: La rebeldía estéril», se analiza ese

tipo de «drama de resentimiento y crítica social», como lo denominó el profesor Esteban Pujals, que hizo que el teatro inglés experimentase una visible alteración a partir de *Look Back in Anger*. Jimmy Porter tiene los síntomas característicos de los personajes creados por los *Angry Young Men*. Estos síntomas, captados por el profesor Pérez Gállego, son los siguientes:

1. Imposibilidad para la vida familiar.
2. Tendencia a la soledad y a la incomunicación.
3. Ausencia de ideales religiosos o políticos.
4. Origen humilde. Deseo de ascender de clase.
5. Erotismo.
6. Desconfianza en las instituciones.
7. «Life is a *competition*»: John Wain.
8. Rebeldía ante *The Establishment*.
9. Violencia como norma de conducta.
10. Ausencia de vocación definida.

El libro se cierra con un epílogo («La destrucción del símbolo») sumamente interesante, en el que se nos advierte que el símbolo, convertido en motivo de inspiración, exige también un tratamiento psicoanalítico especial.

Temática de la Literatura inglesa es una obra demasiado amplia para ser tratada con suficiente profundidad en un artículo de esta extensión. Quizá por ello tenemos la impresión de que hemos pasado por algunos de los capítulos muy superficialmente. En cualquier caso insistimos en la relevancia y validez total de los ensayos para aproximarnos a los momentos más representativo de la producción literaria británica.—*MANUEL GORRIZ VILLARROYA (Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Inglés).*

DE ALBERTI Y PARA ALBERTI

Desde el 6 de marzo de 1939 al 27 de abril de 1977, el paréntesis de lejanía soportado por Rafael Alberti no hizo que el recuerdo se diluyera, sino que tal vez acrecentara en él los deseos de contactar con su tierra y sus raíces humanas, pluralmente poéticas.

Durante esos treinta y ocho años de exilio, su figura lejana fue creciendo, convirtiéndose en el mito más clarificado de la generación del 27. Poemas como *El burro explosivo*, entre los jóvenes cons-

tructores de versos, se convertían en consignas político-poéticas, entre el narcótico de la clandestinidad y el subterráneo de los cajones repletos de inéditos, en tertulias y reuniones a veces blanqueadas de un miedo fragmentado, compuesto más por la obsesión de lo prohibido que por la realidad circundante.

Tiempos de lecturas ocultas, de poesía transmitida por medio de multicopistas. Años por los cuales el símbolo de algunas voces se perfilaba en la aventura trepidante de la existencia, por cuyos estrechos pasillos los nombres de Miguel Hernández, Federico García Lorca, Pablo Neruda, César Vallejo o Rafael Alberti se convertían en la panacea poética más urgente. Y ocurría, también, que gracias a esa necesidad de enlace con el pasado cercano, hubo quien aparecía como el mesiánico portador de la conciencia silenciada.

Mientras tanto —*Juan Panadero, dormido, / ve a tanto español que a tumbos / vapor un túnel perdido*—, Rafael Alberti y María Teresa León —*una patria, Señor, una patria pequeña como un patio*— desde Anticoli Corrado, recordaban, eran recordados *con un dolor de playas de amor en un costado.*

Homenaje a Rafael Alberti. Edición a cargo de Francisco M. Arniz. Ediciones Península. Barcelona, 1977.

Durante el verano de 1975, Francisco M. Arniz, nacido en Puerto de Santa María, se propone recopilar poemas y escritos dedicados a Alberti. Aproximadamente ciento cuarenta autores, pese a las dificultades y la amenazante censura, enviaron los trabajos que forman este volumen que no pudo ver la luz hasta diciembre de 1977, cuando ya el poeta andaluz se encontraba entre nosotros. Ordenados por orden alfabético, los colaboradores escriben en la lengua de su tierra. Castellano, catalán, euskera y gallego, se entrelazan y hacen que el libro se subtitule *Del corazón de mi pueblo, Del cor del meu poble, Do corazón do meu pobo, Gure herriaren bihotzetik.*

Colaboraron con Arniz, asesorando, conectando con otros autores o traduciendo al castellano, Basilio Losada, Francesc Vallverdú, Pedro G. Pericás, Rafael Soto Vergés, Joaquín Marco, Jon Juaristi y Javier Aragües.

Y se consiguió, pese a que, como suele ocurrir, no colaboraran todos los que son, un volumen plural no únicamente en el idioma, sino incluso en el perfil ideológico y el planteamiento dialéctico de los trabajos.

Quisiéramos poder dar la lista completa de los colaboradores, pero ello es imposible debido a la extensión. Así, entresacamos los nombres de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Buero Vallejo, Celaya, Espriu, Celso Emilio Ferreiro, Gil-Albert, Leopoldo de Luis, Rafael Montesinos, Blas de Otero, Pere Quart, José Angel Valente, además de una larga lista de jóvenes nacidos después de la guerra.

Casi al tiempo, la obra completa de Alberti comienza a ser publicada en su país.

OBRAS DE RAFAEL ALBERTI. Editorial Seix Barral, S. A., 1978. Volumen 5. *Signos del día. La primavera de los pueblos.*

Signos del día (1945-1955), y *La primavera de los pueblos* (1955-1957) se editan por primera vez en conjunto y como volumen individual. Recordemos que, durante este período, Alberti escribe libros como *A la Pintura, Coplas de Juan Panadero, Retornos de lo vivo lejano, Ora Marítima, Baladas y canciones del Paraná* y redacta el segundo tomo de *La arboleda perdida,* regresando su vocación pictórica.

Signos del día, dividido en tres partes y un «intermedio burlesco» —homenaje a Guillaume Apollinaire y don Ramón del Valle-Inclán—, es uno de los libros albertianos dedicados a reflejar la España de los primeros días de posguerra, mediante la expresión expectante de un mundo que retorna a la paz después de la dolorosa contienda, mientras el país del poeta continúa en un estado patético, todavía entre la muerte o la partida, cuando no el enmudecimiento, de sus hombres.

Si en su libro *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (1939-1940),* primero que escribe Alberti en el exilio («Me despierto. / París. / ¿Es que vivo, / es que he muerto?»), el poeta cierra el capítulo de su vida hablada en castellano, en *Signos del día* retoma su iberismo, manifiesta una agresividad satírica o elegíaca. Así, en *Nocturno español,* después del conocido verso de Quevedo («Miré los muros de la patria mía), nos describe:

...
Me acosa un humo fúnebre, me puebla
los ojos un crepúsculo de ausentes,
me inunda el pensamiento
una mar numerosa de tiniebla,
un batido oleaje ceniciento
de gentes y de gentes y de gentes.
...

La primavera de los pueblos, libro de sus viajes a Europa y China —son los poemas publicados en 1958, en Buenos Aires, con ilustraciones a color del autor, en los que colaboró María Teresa León, bajo el título de *Sonríe China*, englobados con otros—, es el reencuentro de Alberti con una tierra que ha dejado atrás la etapa hitleriana y en la que surgen nuevos regímenes socialistas. La China de Mao nada tiene que ver con la mítica que Alberti imaginara. En Weimar, recordando a Schiller y Goethe, escribe:

... Mas a pesar de todo tu reciente pasado
de enfermedad y sangre, de luto y destrucciones,
sigue ardiendo en tu pecho lo que nadie ha apagado:
el inmortal latido de tus dos corazones.

Y en Cheng Tu, durante la primavera:

Ha estallado en Cheng Tu la primavera.
¡Venid, venidla a ver por los caminos!
¡Corred a contemplar lo que antes era
el vía crucis de los campesinos!

Poesía solidaria, de acento vigoroso, iluminado, escrita en la época en que el pintor centenario Chi Pai-Shih, en vísperas de su muerte, invita a Rafael Alberti y María Teresa León a su casa.

Volumen 6.—*Poemas anteriores a «Marinero en tierra». Marinero en tierra. La amante. Dos estampidas reales. El alba del alhelí.*

Esta primera etapa de Rafael Alberti, plena de popularismo, corresponde al período 1920-1926. Recordemos que en mayo de 1925, Juan Ramón Jiménez recibe la visita de Alberti y José María Hinojosa y que «entre las madreselvas en tierna flor blanca y a la bellísima luz caída ... hirviendo en oro en el rincón de yedra; trocadas las lisas nubes, con la hora tardía, en carmines marrones y verdes», Juan Ramón lee *Marinero en tierra.*

Dos estampidas reales son los poco difundidos textos de «Estampida real del vaquero y la pastora» y «Estampida celeste de la Virgen, el Arcángel, el lebrel y el marinero».

Este tomo, desde luego, nos aproxima a un Alberti joven, vigoroso, por cuya alma no corre todavía «una melancolía indefinible», cuya gracia y alegría prefiere el soneto y las formas métricas tradicionales, reelaborándolas admirablemnte.

A propósito de estos poemas, él mismo escribió:

De mis tres primeros libros de canciones, uno se refiere al mar, otro es un viaje por Castilla hacia el Cantábrico —*La Amante*—, y el tercero es un libro de tierras adentro, de la Andalucía Alta, de la Andalucía dramática más cercana a la de Federico, llamado *El alba del alhelí*, escrito casi todo en Rute, menos una parte, que hice en Almería y que luego pasé a las ediciones definitivas de *Marinero en tierra*, pensando que en poesía la cosa cronológica no cuenta demasiado, y considerando que eran poemas tardíos y que nadie sabe que son de después ... Estos tres libros tienen el mismo corte aproximadamente, con ecos de Gil Vicente y de los cancioneros antiguos...»

Y bien. Estamos en 1979. Rafael Alberti lleva ya dos años en su país. Esperemos que ni él ni nadie deba sufrir el exilio, deba dejar, como dijo Neruda, «la patria que le deben».—*JUAN QUINTANA (Avenida del Manzanares, 86, 1.° D. MADRID-19).*

AMOR EXTRAMUROS

La actitud intimista de Jesús Fernández Santos se ha traducido a lo largo de su obra en la creación de mundos estrechos, atmósferas opresivas, personajes encerrados en sí mismos o en situaciones estáticas. Buena oportunidad de comprobarlo la tenemos al repasar sus *Cuentos completos*, recientemente editados (1); también era la nota predominante en *Libro de las memorias de las cosas* (Premio Nadal 1970), y ahora se observa —matizada y enriquecida— en *Extramuros* (2). La colección de cuentos nos sirve, además, para marcar una evolución en un punto de vista y el estilo que lo expresa, mientras que en *Extramuros* admiramos la sólida culminación de esa evolución. Desde el realismo social de *Cabeza rapada*, Fernández Santos ha profundizado en el ser humano como individuo y como ser social y ha descubierto en la realidad numerosos perfiles y dimensiones que necesariamente llevan al escritor más allá de la verdad aparentemente objetiva.

En *Extramuros* se dan distintos planos de excelencia: una historia que excita el interés hasta el final; un marco religioso-histórico

(1) Jesús Fernández Santos: *Cuentos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1978.
(2) Jesús Fernández Santos: *Extramuros*, Ed. Argos/Vergara, 1978.

esencial en la acción, y una admirable creación estilística «a la manera» del siglo XVII, con un cuidado lenguaje que ubica la historia y crea la atmósfera necesaria de una manera poco obstrusiva para el lector. Todos estos elementos armonizan entre ellos hasta completar una obra original.

DEL IMPERIO AL DESENCANTO

Las referencias a la situación política, económica y religiosa de la España del siglo XVII constituyen un perfecto retículo sobre el que se dispone, claramente encuadrada, la historia de dos monjas, una —«la santa»— que adquiere el papel protagonista, y la narradora, contrafigura o «doble» de la primera, según una lectura posible.

Aunque las descripciones cumplen una función primordialmente deíctica con respecto a la acción, contribuyen, junto a las menciones expresas, a dar la imagen de los cambios materiales —la decadencia—, y espirituales —el desencanto—. Aquellos eran «años de soledad para el alma y el cuerpo miserable», y el hambre, la enfermedad, las guerras, la Inquisición, condicionarán una historia de amor humano y divino.

La ansiedad de cada habitante de esa villa, que vive y se salva por la existencia del convento, representa a todo aldeano atrapado por el maniqueísmo religioso y explotado por el despotismo de los aristócratas. Es el mismo que se va, cuando puede, a Indias, según Las Casas, para procurar a sus hijos «tierra más libre y bienaventurada» (3), frase en la que se da de nuevo un tema esencial, la frecuente confusión entre lo político y lo religioso. A tal extremo es clara esta asociación que el Santo Tribunal de la Inquisición, órgano estrictamente religioso en apariencia, recibe un masivo apoyo popular, a pesar de las lúgubres leyendas que lo circundan, debido a que surge más que del fervor religioso de las gentes, de las luchas sociales y de clases del siglo XV, según concluye Henry Kamen en su libro *La Inquisición española:* «Representa los intereses de las mayorías (cristianos viejos) contra minorías pequeñas, pero poderosas (los conversos, los judíos)».

El cuadro histórico es riguroso, pero sólo se hace patente mediante la utilización de recursos novelísticos. La bancarrota financiera, la lejanía insoslayable del rey hacia el pueblo, el sojuzgamiento de los campesinos por parte del señor más cercano, aun con las armas, y,

---

(3) Citado por J. A. Maravall en *La oposición política bajo los Austrias*, Ed. Ariel, Barcelona, 1974.

paralelamente, la constancia de los ocasionales levantamientos de aquéllos, más buena parte de la problemática religiosa, son incorporados a la narración, sea con valor estrictamente argumental, sea como simples datos para completar la peripecia. Ese cuadro en ningún caso está sobreimpreso a la acción, sino que ésta se alimenta de aquél.

Tanto en el plano más general de la referencia histórica como en el principel cauce de la anécdota individual, el libro comienza con la decadencia y el desencanto, que se van agravando salvo breves estancamientos que constituyen falsas esperanzas. La prosperidad y la felicidad aparecen únicamente en el plano del recuerdo y con total lucidez del vacío que ello implica.

AMOR DIVINO Y AMOR HUMANO

A pesar de la importancia del marco objetivo, la novela se centra en una tragedia íntima e individual. El conflicto con el mundo exterior de esas dos monjitas aparentemente tan insignificantes comienza desde una realidad que las identificará a través de todo su desarrollo: «Nuestro común amor ya había andado demasiado, ya había recorrido su camino de goces y espinas como para tornar atrás, como para ahora detenernos, para dudar como en nuestros primeros días».

La «santa», la futura priora del convento, decide ella misma su destino, y la narradora lo asumirá como propio debido, precisamente, a ese sentimiento que las une apasionado y tierno sentimiento que permanece siempre en la penumbra del tono confesional que adquiere la narración. Un milagro falso las lleva ante el Santo Tribunal y es entonces, en el viaje, que la compañera de la priora alcanza una lucidez que más que una condena significa la exaltación máxima de su amor, porque ambas son «dos mujeres malhechoras, la una llevada por un orgullo disfrazado de devoción, la otra arrastrada por ciego amor, capaz de acompañarla hasta las mismas gradas de la hoguera».

De la misma manera que la lectura de un libro llevó al pecado de amor a Francesca da Rimini, así la innominada «hermana» sale de la enfermedad y la melancolía en la que la ruina y miseria del convento la habían sumido, escuchando la lectura de la extraordinaria vida de una santa de Córdoba, a quien unas llagas milagrosas habían traído fama y abundancia. A través del fraude de las llagas la simple monja se convertirá en «santa» y el pecado de orgullo disfrazado de amor a Dios la llevará a la destrucción, mientras que el verdadero amor a Dios, transformado en amor humano, llevará a su compañera a un más puro sacrificio.

La raíz religiosa del conflicto coloca en un primer plano en la última parte de la novela, pero siempre contextualmente, la institución de la Inquisición, con todas sus contradicciones tardías. Es, si se quiere, la principal influencia exterior que aparece como amenaza sobre el libre desarrollo de la historia central, desarrollo sujeto a las tensiones de sucesivas amenazas que no se concretan decisoriamente. En otras palabras: un poco a la manera de la temprana tragedia griega, el desenlace está implícito en el acto transgresor, y lo que luego debe producirse es, fundamentalmente, las variaciones del accionar del personaje y el paso del tiempo. Fernández Santos hace un uso muy inteligente de los plazos temporales, la llegada de las estaciones, el mero transcurrir de los días aparentemente iguales, pero siempre sentidos por los personajes como *tiempo gastado*. Y, consecuentemente, la narración se transforma en una sucesión de *esperas*, sea de hechos concretos y anecdóticos —una visita importante al convento, el fin de una enfermedad—, sea la aparición de cualquier cambio que modifique una situación. En último término, a medida que se va simplificando el conflicto, sólo resta esperar la muerte.

Para terminar con una aproximación temática de esta novela, es interesante observar el despliegue, diríamos *concéntrico*, de los temas en los que siempre hay una intimidad y un *afuera*, un *extramuros*: el conflicto íntimo amoroso y la supuesta santidad; ésta, a su vez, enfrentada al ambiente agitado del convento; lo que ocurre en éste, repercutiendo en la villa, etc.

La técnica novelística utilizada es simple: el narrador en primera persona, subjetivo y, por lo tanto, parcial, desarrolla un discurso lineal prospectivo. Este procedimiento se altera bruscamente hacia el final; en las últimas 63 páginas el sujeto de la enunciación cambia cinco veces, introduciendo así narradores con diferentes puntos de vista: una hermana motilona, que da la situación del convento en ausencia de las dos acusadas por la Inquisición, y un testigo objetivo del juicio, alternando con la narradora principal.

La reconstrucción de la atmósfera del siglo XVII, principalmente a través de un vocabulario arcaico, está conseguida con soltura y eficacia, y como una simple muestra baste señalar la incorporación con toda naturalidad al diálogo de ciertos tópicos de la época: «/las llagas/ nacidas en un sueño, señales del Señor, pues en un sueño vivimos y medramos».

La picaresca también asoma a través de la aventura del fraile y la hermana motilona o, simplemente, de rasgos del lenguaje: «Si aquí vine para servir al Señor, mejor viva que muerta».

Este último es sólo un ejemplo de cómo se consagra en esta novela la gran contradicción barroca: lo corporal y lo espiritual, ascetismo y picaresca. Contradicción desgarrante que está viva en el monólogo final de la narradora junto al cadáver de su amante muerta, esperando ella misma la muerte, mediante una oración en la que se confunde ese amor humano que es condenado por los hombres y el amor a Dios: «¿Cuándo vendrá, Señor, nuestro tiempo de gloria, por tanto tiempo prometido? Aquí estamos, las dos pendientes de ese amor tuyo capaz de salvarnos, de trocar en dicha la pena miserable, de mostrarnos ese camino que lleva hasta ti como llama de gozo que crece hacia las nubes».—*HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRID-8).*

ESTHER TUSQUETS ENTRE FANTASMAS *

Decir amor
para que el miedo no nos mate.
Francisca Aguirre.

Llueve toda la tristeza del mundo detrás de los cristales, que se agolpa en un crecimiento lento, tal vez muy lento, del olvido, es decir: del cáncer. Lento, pero irreversible, todas las cosas irreversibles son estúpidas; y vamos siempre subiendo, quiero decir: bajando hacia la insensibilidad, el mismo dolor es un recuerdo. Al principio era el dolor, y el dolor se hizo verbo y habita en nuestra entrañas hasta que nos desvanece. Llorar de amor o de tristeza en un monólogo tranquilo, siempre es tranquila la desesperación.

Al través del proceso de una vida, de descomposición de una vida, se llega a la identidad por el estrangulamiento de imágenes. Las piezas están colocadas en el orden de partida dispuestas para comenzar el juego. El laberinto anula el tiempo, la estrategia anula el laberinto. Cada imagen se va destruyendo eficazmente, dolorosamente. Y como base imprescindible del juego, el rito, desde que por la mañana se abre no muy convencidamente los ojos, el desayuno esperando, una naranjada helada para lavar las pesadillas recientes, no más temores en el futuro, el futuro es también un recuerdo que se diluye.

* Esther Tusquets: *El mismo mar de todos los veranos.* Lumen, Barcelona, 1978.

La novela está impregnada de un carácter ritual, mágico, torturante, como no podía ser de otra manera, e inexcusablemente lúdico. Tal vez sea el gran acierto, el rotundo acierto de Esther Tusquets, el devolverle a la existencia sus elementos más genuinos, acaso los únicos verdaderos. Y transpira desencanto, pero también y a la postre resignación, que no es otra cosa que la aceptación de su vida, sea cual sea el signo del balance, pues la rebeldía, o sea la esperanza, es camino de un mayor fracaso. (Amiel uersus Unamuno.)

Y al dar un repaso hacia atrás, en un triste acúmulo de tristezas, resulta que estamos más atrasados que nunca, un retorno al *principio: hemos perdido el sentido de las cosas, el desafío de las cosas.* De ahí, para ocultar el fracaso, la fiesta, aunque la fiesta termina desvelando el fracaso (nótese los cantos populares).

Los recuerdos parecen arrancar de una preexistencia, y por tanto se suceden de una forma fatal. La lucha contra la predeterminación se conforma únicamente en la ironía o abiertamente en burla (sin llegar al desprecio, como sería imposible). Pero esto adapta en su infancia y juventud un mal gusto, una vulgaridad, forzada, que no tiene más sentido que una pataleta infantil, una venganza que a nadie importa, a nadie molesta, y que a ella misma en nada satisface. No llega a tener conciencia de una mayor libertad, sino que, al contrario, es una sujeción aún mayor.

El ambiente en el que se desarrolla es fantasmal, un mundo de sombras que intentan, que necesitan adquirir una corporeidad, asomarse a la luz para creerse existiendo, para soñarse existiendo. Para obtener una mayor flotación recurre a los cuentos, es necesario disfrazar el mundo, vestirlo para que aparezca menos monstruoso. Al mismo tiempo se trata de no tomar nada en serio, aunque nada sea más serio que los cuentos. Hay que que intentar eludir de la mejor manera el compromiso. Y los muebles, los libros, la casa entera adopta carácter señaladamente mágico.

La aventura de su vida resulta siempre inacabada, con su resquicio al vacío, al abismo, y es indudable que la narradora pierda gradualmente sus ilusiones para desembocar en la conciencia de fracaso. Una infancia prolongada o supuestamente prolongada, una juventud a la que vuelve en su constante contacto con ella como profesora, a fin de cuentas para escapar de la soledad, de la incomunicación que le va cerrando más y más año tras año, y busca desesperadamente un vínculo con el mundo. (En gran parte éste es el objetivo del escritor. En una reciente entrevista por radio, Félix Grande afirmaba que uno publica libros para tener en definitiva más amigos.) Pero esa persona que elige no le servirá de cordón umbilical

con el exterior, sino todo lo contrario, hasta el punto de que su amiga casi desaparece. Se produce una mayor interiorización que conlleva un coloquio a una sola voz. Por eso el amor termina siendo narcisista. La soledad no se rompe sino ilusoriamente y por no mucho tiempo, el laberinto continúa cerrado, impidiendo cualquier infiltración de fuera. En la presente relación se siguen sucediendo los componentes mágicos, especialmente la mirada y el descubrimento a través de ella de un mundo fantástico de hadas, tan distinto al suyo cotidiano que cordialmente detesta y aun teme. Vámonos a Itaca. Pero ese amor, que pretende ser invariable y no tener fin, un amor que sólo se da una vez cada mil años o en una eternidad, es decir, nunca, no ha de quedar en dos personas, pues sería tanto como morirse, o cuando menos agostarse, proyecta ser el motor de la transformación de mundo y redundar en los oprimidos, los tristes, los pisoteados, los solitarios. Deshacer las bases, rehacerlas.

En la novela se advierte una necesidad imperiosa e inaplazable de confesión, el motivo por el que se haga no importa demasiado, y esa confesión requiere en todo momento público, mucho público, todo el público. Y no le importa o no es consciente del peligro que arrastra: el escenario, el montaje es frágil, de cristal, precisamente por su excepcional virtuosismo, y a cada instante puede romperse, parece romperse, qué más frágil existe que la lírica. Es un juego malabar del que Esther sale siempre victoriosa, milagrosamente victoriosa.

Esta novela podría haber sido escrita bastante antes, pero ella ha querido esperar, ha sabido esperar, e indudablemente ha repercutido en la eficacia de su trabajo. De no ser así, no hubiese conseguido el precioso lenguaje de que hace gala, aunque algunas veces tenga más morosidad de la cuenta. Es mi único pequeño reparo. Creo encontrarme ante una gran obra, casi excepcional.—*EUGENIO COBO. (Calatrava, 36. MADRID).*

J. A. GABRIEL Y GALAN: *Descartes mentía*. CSIC Dip. Prov., León. (Col. «Provincia», XXXVII-XXXVIII.) León, 1977.

La frase inicial de Descartes, que abre el texto, finaliza con las palabras: «Il est évident que le désir regarde toujours l'avenir.» Y si Descartes miente, es tal vez porque el deseo de Gabriel y Galán camina hacia la memoria.

El libro consta de poemas en verso y en prosa, cada uno de ellos precedido de una elegante cita de Descartes en francés, a la que parecen glosar, por antítesis o negación. Y constituye una poesía difícil, cuyo sentido desarrolla con sarcasmo irónico, y con ingenio a la vez surrealista y quevedesco, los claros sentimientos de cada texto francés. Obra densa y lúdica, frívola y profunda, simbólica y pasional a la vez. Sinceridad de la memoria y el intelecto, despreocupada y grave. Poesía de calidad de contrastes.

El tono del libro viene diseñado en los primeros versos, donde increpa a la mujer así:

> *Voy a contarte de una vez el amor que nunca dejó de*
> *acusarme.*
> *Mi tiempo es cobre.*
> *Voy a abrirme en canal y quizás tú me llenes de plomo*
> *ironizado.*
> *Como el silencio vive para la palabra y Cernuda y Lautréamont*
> *vivieron para la soledad* (p. 11).

Declaración de principios que aboga por la soledad del texto, bajo el magisterio de dos poetas malditos. El eje del libro parece casi centrarse sobre una reflexión, que es el relato de una sensación acusadora: reflexiones sobre el pasado de un amor («necesito saber qué pasó entre nosotros»), aunque sin la esperanza de llegar a una respuesta. Quizá, que la existencia debe hacerse pasionalmente, y que todo esfuerzo reconstructivo es sólo un entretenimiento solitario del poeta consigo mismo; pues del amor sólo quedan las sensaciones que hubo en compañía:

> *... aunque ya no pueda*
> *descifrar cómo llegaste a ser, ni qué ocurrió*
> *con tu cuerpo dormido ni con las sensaciones*
> *que juntos adquirimos algún día* (p. 30).

Porque no hay visión idealizada del amor. Porque el amor es difícil. Y se reduce, aquí, a comprensión, sensaciones comunes, compasión *(tu compasión acude a mi memoria como insecto a la luz a deslumbrarse).*

En un poema de dos versos tan sólo, parafrasea aquel otro de Cernuda, que comenzaba: *No es el amor quien muere / somos nostros mismos.* Y expresa con un cinismo ingenioso, embromante y realista: *A punto estuvimos de morir de amor, pero murió el amor y / nosotros vivimos* (p. 21).

El amor, sin embargo, es, en el juego de los sentidos, una cierta forma de inocencia *(¿qué haré si aparece una noche la inocencia?).*

Amor es un dolor agudo a veces, y el poema, una operación de cirujano que trata de extirpar un recuerdo, operando *la gangrena de tiempo que de ti me separa.*

Amor es un deseo, pero un tanto indolente. Y una muerte diaria:

> *... ¿y qué más puedo hacer hasta que llega el alba y*
> *te apareces tú con pausado ademán, con esa voluntad de*
> *suicidio diurno que se va aproximando incandescente*
> *por el largo pasillo que acaba en nuestro lecho?* (p. 91).

Amor y dolor van unidos: *Los cordeles sostienen la memoria / ligeramente agarrotada de dolor:*

> *El tiempo se organiza en vacíos estantes de metal,*
> *allí no cabe el rayo de ninguna palabra que pudiera*
> *creerse solidaria,*
> *sólo llanto es el código: así me entregas tú la red de*
> *tus misterios* (p. 122).

Pero el amor, cuyo eje es el misterio, sólo puede ofrecérsele a cambio el vacío, por correspondencia: *Mi salvación fue maldecirte, sólo queda burlarnos incluso altaneramente de cuanto / pudo sucederme, y prometo ofrecerte un vacío tan ácido / si supieras cómo te entretejí antes de deshacerte.*

Es por ello que conmuevan tanto los últimos consejos que da a la mujer amada; aunque todo el libro está recorrido de esta sensación de amor en despedida:

> *sálvate al menos tú*
> *consérvate como te descubrí al principio*
> *no introduzcas miserias en la alegría de tu vientre*
> *no sueñes más de lo que en mí soñaste*
> *de nadie esperes más de lo que yo te dí*
> ...
>
> *Entre el pánico y la risa me quedo con ese murmullo cordial*
> *del que siempre rehúsa creerse a sí mismo,*
> *siempre hay quince segundos de estupor en la*
> *vida,*
> *aprovecha los tuyos para guardar silencio en mi*
> *memoria,*
> *olvídate de mí, búscate otros errores.*
> ... ... (p. 41).

La amada debe preservarse de la misma enfermedad existencial que le aqueja —aún este sentimiento, en la poesía contemporánea..., vestido de otros ropajes, enmascarado de ironía orgullosa—. Olvídate de mí, búscate otros errores. Pero consérvate como al principio, porque el principio del amor siempre es inocencia. Y, ahora, lo único que queda es el recuerdo, el desgarre de la despedida, la ausencia del cuerpo y la memoria enferma de soledad.

La poesía se concibe como exorcismo. Y la amada, centro, foto fija que da sentido a esta poesía; porque su recuerdo es la única visión agradable en los viajes de la memoria:

este es mi quinto año de exorcismos,
viajemos, tú quédate, serás
el centro de todas mis visiones (p. 67).

Visiones alucinadas, entre «sueños sin médula». Reflexión recapituladora del pasado. El poeta es sólo

un inventor de muertes
que teme y colecciona
nostálgico de aquello que tanto daño le hizo.

Todo el libro acusa esta herida. Y habla de soledad, en visiones alucinadas *(fue la noche de pulsos helados / en que la soledad es condenada a asomarse al abismo)*. Y, precisamente en esta soledad, «angosta travesía a la locura», surge la compañía amorosa como requerimiento de una presencia que comparte la misma sensación *(¡Tú que estuviste próxima / compartirás conmigo este risueño coito con el pánico)*. Aunque todo sea, en el lenguaje, «un bosque frío, resonante, sin leña ni salida»: al igual que sus poemas.

Poesía de realidades. Delirios personales —entre sarcasmos del ingenio altanero— de una poesía sin salida a la esperanza *(hosca la realidad delira)*. Resistiéndose a encontrar fáciles caminos prefabricados, artificiales soluciones al hosco dolor real con que se enfrenta únicamente armado de ironía y de un cinismo sutil, encantador y despechado. Constituye así una orgullosa afirmación desengañada de la posibilidad del hombre para el sentimiento.

Resistencia del hombre ante el entorno que le oprime. Poemas de la angustia urbana *(no volveré a instalarme en la ciudad sonámbula de donde / ya salí tambaleante; ciudad atravesada por múltiples barrotes de cobalto, prohibido a los que hicieron profesión de inocencia)*.

Una parte brillante del libro la constituye la serie de catorce poemas bajo el título «¿Qué hicisteis con mi cuerpo?» (pp. 70-85), de ingenio abstracto y sentencioso, donde refleja una experiencia vital disfrazada de metáforas intencionadas y descabellantes. Poemas de gran fuerza en una autobiografía simbólica de rabia contenida. Precaria constitución del cuerpo *(mi cuerpo es un recinto de obvias proporciones inconstantes)*, cuerpo tiranizado *(por mi entrepierna entraban estadios de nostalgia)*, el cuerpo propio que sólo en el amor se recobra *(y si hoy mi cuerpo es mío es porque tú llegaste, desnuda / y sin armar)*.

En definitiva, la poesía de Gabriel y Galán puede definirse con las palabras de su verso: *Un bosque frío, resonante, con paisajes desolados detrás* (p. 113).

Pero en realidad su poesía parece casi el epígono de una forma de lenguaje, de un estilo. De una escritura de simbolismo metálico y tono denso, superrealista —aunque referido, de manera personal, a sensaciones vitales concretas—, de versos compactos, de sonoridad descuidada y abstracta precisión de ideas. Poesía que en una época pudo orientarse hacia un irracionalismo esteticista, Galán ahora la orienta hacia el hastío, la alucinación hiriente, el insomnio poético.

Se constituye así en poemas crípticos, de juego intelectualista con el lenguaje y excesos conceptistas. Afirmación de la inoperancia magnífica y caprichosa de la poesía, del sinsentido de las palabras del verso, cuyas asociaciones de ideas y sonidos encuentran validez tan sólo por el gesto que transmiten: por el esfuerzo hiriente y agresivo, por la dura, penosa consciencia de una sequedad, de un sufrimiento, encubierto y descubierto —en juego alterno— por la áspera sensación abstracta del verso y por la mordacidad irónica embromante.

Pero, en el deslabazado ingenio de ideas y alusiones, a través del entresijo simbólico, se filtra con nitidez ambigua —paradojas de lo irracional— una rica amalgama de sentimientos y pasiones, cuyo sentido he tratado antes de apuntar acudiendo con frecuencia al texto.

Poesía inquietante, constituida sobre un lenguaje de cal viva. Poesía de metal frío y pasional a la vez, que deja un cierto regusto acre de sinceridad humana.

Se trata de un auténtico espasmo genital del texto. Allí el poeta, debatiéndose con su pasado, cifra el lenguaje con descuidado ingenio, y refleja, en caravana inagotable, las sensaciones de su propio cuerpo, la irónica pesadilla del entorno y la foto fija de su amor pasado.

Poesía que alterna la introspección —que se enfrenta al pasado con sinceridad despiadada en las insinuaciones—, en tono sentencioso, con lúdicos ejercicios de frivolidad con las visiones propias —el espectáculo de los sueños de Rita Hayworth y Marlène Dietrich.

Pero el tema recurrente es siempre la recapitulación de un corazón sobre el amor pasado. Al filo de las visiones. Y, más allá: el desgaste de la vida. Su poesía es por ello, a veces, un masoquismo destructor de las sensaciones del propio verso y conlleva la ironía desgarrada de quien ya se sabe el mundo.

Así, el ámbito que sitúa la existencia humana es la apuesta del vivir:

Apostad todo a un número y centraos en él,
arriesgaréis esposa, hacienda, hijos, vaticinios sarcásticos,
flautistas de Hamelín.
Si perdéis,
buscad otro motivo y jugadlo también
como si el tiempo fuera vuestro mejor aliado.
Porque al fin, ¿no os estáis arrojando cada día
por la ventana abierta de un viaje perdido? (p. 102).

Quizá la escritura, como la vida, sean esto: una apuesta contra el vacío.—*DIEGO MARTINEZ TORRON (Colegio Mayor César Carlos. Menéndez Pidal, 3. MADRID-3).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

JORGE W. ABALOS: *La viuda negra.* Biblioteca clásica y contemporánea. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1978.

Quince cuentos componen este volumen. En ellos está presente la fuerza narrativa, que ha hecho de Jorge W. Abalos uno de los escritores más representativos de la actual literatura argentina. Deberíamos, para ser exactos, decir que estos cuentos no sólo nos muestran la realidad expresiva de un escritor argentino, sino la fuerza de un continente que lleva su experiencia creadora a una dimensión universalista.

En estos cuentos, trabajados con la maestría de la cual su autor ya ha dado muestra sorprendente en otros libros, podemos asistir al reflejo de un mundo cargado de un profundo sentido de humanidad.

Los hechos y las circunstancias vitales de los personajes que Jorge W. Abalos nos muestra en sus cuentos son, sin lugar a duda, la realidad de un pueblo que se trasciende a sí mismo, y del cual Abalos sabe extraer toda su significación vital para convertirla en hecho literario, en realidad textual de una amplia repercusión.

Se podría decir, sin lugar a error, que una de las características más importantes de este narrador sudamericano es su tremenda sobriedad en el manejo de su hacer literario, ninguna estridencia opaca la entrega emocional que se enraíza a su labor narrativa. Se ha dicho que la personalidad de Abalos se halla regida por «un aprendizaje del dolor y la alegría a través de un camino que él invita a compartir con gesto modesto, sobriamente, sin las tretas y las alharacas de la moda última», y estos relatos nos lo demuestran con total plenitud.

Para muchos que han conocido los valores narrativos de Abalos a través de la novela que le hizo conocido, *Shunko*, la lectura de estos cuentos será el reencuentro con un gran narrador.—*G. P.*

JULIO ORTEGA: *Rituales*. Mosca Azul Editores, Lima, Perú.

Julio Ortega tiene ya un sitio dentro de la actual poesía peruana, poesía rica en nombres y la cual sin duda constituye una de las más ricas canteras expresivas del panorama de la poesía contemporánea sudamericana. *Rituales* es un libro cargado de significación; sus poemas nos traducen las vivencias de su autor y, al mismo tiempo, son una proyección de las búsquedas de la poesía actual por dotar a la imagen poética de una verdadera capacidad de transferencia emocional.

Camino tarde en Lima, entre su sal,
y no sé qué viento borrará mi sombra.
Yo quisiera retener
al menos esa sombra irreal. Pero entre hojas errantes
vi que caía, y no al fuego o al agua
sino al polvo que esta tierra dispersa.

Dentro de la diversidad de logros formales que se producen en la poesía joven peruana, la poesía de Julio Ortega se inscribe dentro de ese nutrido ámbito de voces que elaboran una expresión poética cargada de sugerencias extraídas de una observación detenida de los hechos cotidianos. Hechos que están enriquecidos por el dominio de la palabra.

Un tono confesional atraviesa los poemas que integran este libro, tono que alcanza en todo momento la veracidad de una indudable

capacidad de comunicación. Habría que decir que estos poemas nos imantan hacia un mundo donde está presente el hombre en todo su sentido de constatación vivencial. Una poesía, la de Julio Ortega, en la cual y con la cual nos sentimos íntimamente identificados.—*G. P.*

JOSE VILA SELMA: *El «último» Carpentier.* Colección «Literatura», Excelentísima Mancomunidad de Cabildos, Las Palmas, 1978.

Este libro encierra un ensayo sobre Alejo Carpentier que difícilmente puede ser eludido en ningún trabajo sobre el escritor cubano. Tendremos que reconocer que son pocas las ocasiones —a pesar de la gran cantidad de trabajos sobre Carpentier— en la cual se ha encarado un análisis de la obra de este novelista como lo ha hecho José Vila Selma. El rigor es aquí un hecho que salta a la vista.

Los planteamientos que se encuentran en este trabajo son la búsqueda pormenorizada de una realidad existente en la obra de Alejo Carpentier; muchos pueden no estar de acuerdo con los hechos estilísticos que nos presenta y analiza José Vila Selma. El también refuta desde sus puntos de vista una serie de otros autores que han tratado la obra de Carpentier, pero esto en ningún momento puede invalidar lo afirmado por el autor de *El «último» Carpentier;* muy por el contrario, ya que es aquí donde radica su valor de apertura y proyección.

José Vila Selma abre el libro con una exposición de sus objetivos que bien se podría decir son esclarecedores de todo su contenido y de su apreciación sobre lo que se ha escrito sobre el autor tratado en este ensayo: «Mi propia interpretación del proceso de transculturización que ha sufrido la inteligencia y pensamiento iberoamericanos, latinoamericanos, proceso del que considero a Alejo Carpentier como un máximo exponente, acaso el más clarividente.»

Resulta casi imposible referirse a este trabajo en el reducido espacio de una reseña, cuya más inmediata finalidad es dar tan sólo noticia sobre libros. No nos cabe la menor duda de que este trabajo merecerá la atención de los estudiosos de la literatura latinoamericana.—*G. P.*

CRISTOBAL HUMBERTO IBARRA: *Cuentos de sima y cima.* Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, San Salvador, El Salvador, 1977.

Con un sabio manejo de la técnica narrativa, Cristóbal Humberto Ibarra nos muestra la realidad social de un sector ambiental, la indígena. Con un profundo sentido de la imagen se nos van dando a

conocer costumbres, penurias y creencias hasta llegar a conformar una totalidad paisajística y humana de hondo contenido emocional.

Cuentos de sima y cima se inscribe dentro de los más acabados logros de la literatura regionalista de la narrativa centroamericana. Los personajes plasmados en estos cuentos son criaturas regidas por unos acontecimientos vitales que las hacen representantes de un amplio espectro de unas verdades que aún siguen enquistadas en el proceso histórico sudamericano, del cual resulta imposible separarlas y remitirlas solamente a su valor de seres de ficción. El valor de estos cuentos no es solamente el de su innegable valor estético, también está en ellos el valor que surge de la tragedia.

Cristóbal Humberto Ibarra nació en Zacatecoluca en 1920; su obra es amplia y variada, dado que no solamente ha cultivado el cuento, sino también el ensayo, *Francisco Gavidia y Rubén Darío, semilla y floración del modernismo;* la poesía, *Grito,* y la novela, *Tembladerales.* Miguel Angel Asturias, refiriéndose a estos cuentos, dijo «Cristóbal Humberto Ibarra al iniciar su carrera literaria con *Cuentos de sima y cima,* descubre lo que en él está esperando formas de expresión, capacidad creadora que encuentra el afortunado lenguaje del escritor que mide la frase con la vara de la gracia».—*G. P.*

LAUREANO ALBAN: *Sonetos cotidianos.* Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1978.

Un libro que se nutre de las más variadas vivencias para hacerse continente de la emoción, y por medio de ésta trascender la realidad inmediata en un esfuerzo expresivo cargado de humanidad. En estos sonetos se hace evidente la búsqueda por dar a la medida poética el máximo de libertad y hacer que el verso se convierta en materia dúctil, liberadora.

En la presentación del libro de Laureano Albán hay algunas palabras que nos gustaría reproducir aquí, ya que son en gran medida reflejo de lo que se desprende de la lectura de su libro: «su autor continúa en ellos su esfuerzo por convertir el soneto en un instrumento testimonial y apasionado de la contemporaneidad, buscando así salvarlo de la embalsamada retórica a la que tantas veces ha sido limitado». *Sonetos cotidianos* es, sobre todo, un conjunto de poemas, un conjunto de poemas en los que se encuentra una permanente integración con la riqueza del mundo circundante. Esta es la cantera donde su autor extrae la fuerza que logra imprimir a su poesía.

La poesía que se encierra en estos «sonetos cotidianos» está sustentada sobre una honestidad expresiva que surge entre la fusión de

los elementos formales, trabajados con sobriedad, y una gran capacidad de síntesis que dota a la imagen poética de un poder de comunicación. La confesionalidad de las vivencias se convierten en estos sonetos en presencia real de lo vivido, sin que por ello pierdan su naturaleza de inalterable sentido poético.

Laureano Albán nació en Costa Rica, América Central, y hasta el momento su obra poética cuenta con una serie de títulos publicados, entre los que podrían mencionarse *Poemas en Cruz, Chile de pie en la sangre, Sonetos laborales*, etc.—*G. P.*

CARLOS ALBERTO DEBOLE: *Mirar por dentro*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1977.

La voz del autor de *Mirar por dentro*, el poeta argentino Carlos Alberto Débole, nos devuelve a la representación del hombre frente a su imagen. Los espejos, o mejor, el espejo es en estos poemas la realidad que une y proyecta la búsqueda poética.

La temática que ha sido en muchos escritores la obsesiva preocupación por una representación del instante mágico que nos devuelve el rostro y nos multiplica, se halla en estos poemas de Carlos Alberto Débole encuadrada por un deseo de mostrarnos el entorno desde un ángulo lleno de ternura para con el mundo cotidiano. Si el espejo ha sido para escritores como Jorge Luis Borges o Lewis Carroll el medio para traspasar el marco de la realidad inmediata, en los poemas del poeta argentino se nos presenta como elemento desprovisto de la frialdad torturadora y adquiere una transparencia humanizada que nos devuelve una imagen más honda de nuestro propio rostro.

Carlos Alberto Débole es el autor de una vasta obra poética que se inicia en 1951 con su libro *La soledad repleta* y que continúa ininterrumpidamente con una serie de otros títulos tales como *Canto al Paraná*, 1963; *Zoo entrañable*, 1964; *Memoria del futuro*, 1969; *Poemas de piedra*, 1975, entre otros. *Mirar por dentro*, su obra más reciente, viene a ser como la consumación de una búsqueda incansable para el logro de una coherencia expresiva.

La poesía de Carlos Alberto Débole en muchas ocasiones ha sido reconocida con una serie de galardones entre los que se podrían mencionar los otorgados por la Sociedad de Escritores Argentinos.—*G. P.*

NICOLAS SUESCUN: *El retorno a casa.* Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Colombiana de Cultura, Colección popular. Colombia, 1978.

Con un lenguaje parco, preciso en cuanto a su contenido, el escritor colombiano Nicolás Suescún nos va refiriendo el voraz vórtice de la gran ciudad. En estos cuentos asistimos a la más estremecedora aniquilación de unos seres que se mueven como imantados hacia su propia alienación. El mundo de los grandes edificios y las calles es la gran dimensión del espanto.

Para el autor de *El retorno a casa* la veracidad desarrolla su propia estructura de situaciones hasta convertirla en un hecho narrativo, los seres que se nos presentan en estos relatos adquieren su propia voz, sus gestos les delatan hasta en sus menores detalles mostrándonos a grandes brochazos todo el fondo de locura que parece encubrirse en la domesticidad. «Una Bogotá marginal, de seres fracasados, adquiere así, por vez primera, gracias a estas páginas, voz propia, confirmando una de las virtudes cardinales de toda auténtica literatura: lograr que la realidad, opaca y previsible, adquiera, por fin, complejidad y coherencia.»

Nicolás Suescún nació en Bogotá en 1937, su edad nos lo sitúa como exponente de las generaciones más jóvenes de la liberatura sudamericana, es de alguna forma ese filón aún desconocido que poco a poco se nos va revelando como una nueva presencia expresiva, que viene a ampliar la visión que hasta hace poco podíamos tener de sus nuevos narradores. En la presentación de este conjunto de relatos se nos dice que Nicolás Suescún ha publicado con anterioridad otro libro de cuentos, titulado *El último escalón*.—*G. P.*

ENRIQUE BUENAVENTURA: *Teatro.* Biblioteca Colombiana de Cultura. Colección Popular, 1977. Editorial Stella, Bogotá, Colombia. Instituto Colombiano de Cultura.

Se recogen en este volumen once piezas teatrales de Enrique Buenaventura considerado el más destacado autor teatral colombiano. Un escritor con una gran riqueza de planteamientos escénicos que, con toda seguridad, puede situarse al lado de los más destacados nombres del teatro sudamericano actual.

La labor teatral de Enrique Buenaventura no solamente se ha ceñido a la producción de obras teatrales, sino que también se ha destacado en el plano teórico de la expresión teatral con una serie de

trabajos publicados en torno al teatro del Tercer Mundo. En el campo profesional fundó en 1962 el TEC (Teatro Escuela de Cali), que es el primer teatro profesional creado en Colombia.

Las obras han sido seleccionadas por el propio autor y se hallan precedidas de un trabajo introductorio de Carlos José Reyes, en el cual analiza la importancia de la personalidad teatral de Buenaventura y hace un balance de los aportes que éste ha entregado al teatro dentro de una nueva concepción de la puesta en escena. Para hacer más clara la concepción de Buenaventura, Carlos José Reyes realiza un periplo explicativo del teatro contemporáneo desde sus orígenes.

Reyes cierra su trabajo introductorio diciéndonos: «Para hacer un teatro "de tejas para abajo", que sirva realmente a los intereses populares, Enrique Buenaventura ha demostrado a través de su obra que no basta cambiar unas ilusiones por otras (...), sino que se hace necesario que el teatro sirva como una posibilidad de poner en tela de juicio el mundo y el orden».—*G. P.*

RUBEN SIERRA MEJIA: *Ensayos filosóficos*. Colección Autores Nacionales, Instituto Colombiano, Bogotá, Colombia, 1978.

En sus ensayos filosóficos, Rubén Sierra Mejía, partiendo de una serie de trabajos que abarcan variados aspectos del desarrollo de la filosofía, nos entrega una visión de aspectos importantes de la filosofía en Colombia. En estos trabajos podemos asistir a una aproximación verdaderamente interesante del pensamiento de varios autores colombianos. Especial importancia en este sentido tiene el trabajo titulado: *Aproximaciones a la filosofía*.

En este ensayo, publicado con anterioridad en la revista *Eco* número 189, 1977, Rubén Sierra Mejía nos presenta un panorama pormenorizado de las personalidades más importantes del pensamiento colombiano y de la forma cómo la filosofía se ha planteado en su país. «A diferencia de lo sucedido en otros países hispanoamericanos, donde la filosofía contemporánea se abrió paso en polémica con el positivismo que se había impuesto desde el siglo XIX, en Colombia la aparición de las nuevas corrientes filosóficas significó el abandono, más que una discusión o una superación de la tradición neotomista que había implantado Rafael María Carrasquilla desde su cátedra del colegio del Rosario.»

El profesor Rubén Sierra Mejía nació en Salamina (Caldas) en 1937. Sus primeros estudios de filosofía los realizó en la Universidad Nacional, pasando posteriormente a ampliarlos en la Universidad de Mu-

nich. Ha sido profesor en varias universidades colombianas y en la actualidad lo es de la Universidad Nacional de Colombia. Fuera de su actividad docente es director de la revista *Ideas y Valores*.—*G. P.*

FRANCISCO HERNANDEZ: *Portarretratos*. La máquina eléctrica, Editorial, México, D. F. Austin, Tex., EE. UU.

Ya en alguna ocasión anterior hemos dado referencia de publicaciones poéticas aparecidas en esta editorial en la que se dan a conocer poetas jóvenes hispanoamericanos. La entrega que ahora nos preocupa se debe a Andrés Tuxtla, nacido en Veracruz, México, en 1946. Tuxtla ha publicado con anterioridad un libro de poemas titulado *Gritar es cosa de mudos* (Libros escogidos, México, 1974). Poemas suyos han aparecido también en varias publicaciones sudamericanas, entre las que se pueden mencionar *La capital, La palabra y el hombre, Revista de Bellas Artes, Poemas convidados* (Brasil), *Rendija* (Venezuela), entre otras.

Es la poesía de Francisco Hernández una poesía llena de agilidad expresiva. Un continuo encuentro lúdico con la palabra y su contenido emocional nos sorprende con el encuentro de imágenes en las que una visión de la realidad es llevada a la mágica superficie de los espejos cóncavos:

El viejo Ernest
asentó la frente
contra los cañones
de su escopeta
cerró los ojos
vio que un león se acercaba
y disparó.

Por estos poemas pasan cosas, la metáfora se desenvuelve por su propia dinámica, y lo sorpresivo es el lugar en que radica, no la anécdota, sino el esqueleto de una vivencia irreverente, es decir, poesía. Hermoso libro de poemas del cual nos agradaría decir más.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID-16).*

EN POCAS LINEAS

FELIPE MELLIZO: *Literatura y enfermedad.* Ed. Plaza & Janés. Colección «Rotativa». Madrid, 1978.

«Nunca pretendí reincidir en el tema, ya tópico, del tratamiento que algunos escritores dan al tema de la enfermedad. Más bien quise encontrar la manera que algunos escritores utilizan para concebir lo que es la enfermedad y, sobre todo, lo que es la muerte» —explica Felipe Mellizo en el prólogo, y continúa—: «He elegido por eso libros y autores que no se limitaron a usar algunas enfermedades como símbolos, sino que convirtieron *la* enfermedad en protagonista, no sólo de una peripecia novelesca, sino también de la propia vida humana.»

Lo cierto es que Thomas Mann, Albert Camus, Antonin Artaud, Luiggi Pirandello, Malcolm Lowry, lo mismo que Swift, Shakespeare, Goethe, Unamuno o Huxley, le sirven al autor como punto de partida, plataforma de lanzamiento, para una profunda indagación sobre ésa la corrupción de la vida que es la enfermedad y su final: la muerte. Los autores analizados con erudición son, sin embargo, sólo pretextos para que Mellizo discurra con lucidez sobre los caracteres esenciales de cada una de las enfermedades utilizadas por los escritores elegidos. Así opina —por ejemplo— al referirse al *Doctor Faustus,* de Mann: «La sífilis es la única que vincula el cerebro con el sexo, la única que tiene entre sus factores etiológicos el principio del amor, y no sólo del amor físico, sino del amor en la entrega, en el abandono al otro. También es la única enfermedad sobre la que pesa, según la tradición occidental judeo-cristiana, la teología: la idea del pecado, tras la que está la idea de pecado, tras la que está la idea de demonio, tras la que está la idea de poder y también la idea de libertad.» En cambio, al referirse a la lepra, por contraposición a la sífilis, explica: «La lepra no es una culpa, sino una injusticia, y un fenómeno incivil, a-europeo. Pero la sífilis, con sus efluvios de lupanar y logia de conjurados, con sus falsas, pero eficaces, connotaciones urbanas, con su siniestro olor a urinario y juerga es culturalmente europea.»

Al hablar del concepto de peste, que analiza a través —lógicamente— de Camus y también de Artaud, Mellizo expresa: «La peste no es sólo un horror patológico; es un horror teológico. Impresiona porque distribuye la muerte de manera democrática, con equidad estadística, castigando los delitos colectivos con una pena colectiva.» Y agrega más adelante: «La peste es una enfermedad que depende de una especie de entidad psíquica. Vale, pues, la explicación estética: la peste es una maldición.»

Al mencionar el alcoholismo, asegura que «literariamente ha sido presentado siempre de dos maneras: o como reflejo inevitable de la injusticia social, o como catástrofe psicológica y física del individuo. A mí me parece —dice— que Malcolm Lowry introduce un nuevo punto de vista: el alcoholismo como liberación, como acto último de rebeldía frente a un orden social que impide al hombre una vida ética».

Un libro que no debe pasar desapercibido por el profundo conocimiento que muestra Mellizo de los autores estudiados, por la originalidad de ese tratamiento y por la indudable lucidez de sus conclusiones.—*H. S.*

GERARDO TORRES: *No pesará el cielo.* Ed. Taranto. Colección de poesía «Nos queda la palabra». Madrid, 1979.

Hacia 1960 —o tal vez a fines de la década de los 50— la poesía argentina sufrió una brusca transformación: se dejaron atrás todos los intentos del neorromanticismo abstracto y evasivo que caracterizó y esterilizó a la llamada generación del 40, y los nuevos poetas buscaron adentrarse en la realidad circundante. A casi veinte años de distancia puede advertirse que aquella picada, aquella huella —luego de sufrir la natural decantación— ha marcado una línea, una manera peculiar de entender la poesía, una poesía que si bien se asienta en sucesos cotidianos no incurre en los habituales facilismos de la llamada (mal llamada) poesía social.

Gerardo Torres, nacido en Chivilcoy, provincia de Buenos Aires, justo cuando el siglo llegaba a la mitad de su vida, publicó su primer libro *Hora de hombres* en 1972, se inscribe decididamente en esta línea caracterizada por la acumulación caótica y al mismo tiempo mágica que emparenta la poesía con el cine, mediante imágenes apenas esbozadas, como para que el lector las complete con sus propias experiencias, con el agregado de su propio colorido.

El tono general de *No pesará el cielo,* sin caer en la melancolía, es de una cierta tristeza, de un dolor contenido, pudoroso, donde el amor se rescata como prioridad número uno, como una lucha a brazo partido contra la destrucción, contra la muerte.

Entre las muchas líneas que podrían transcribirse, entre los varios poemas a elegir para que el lector tenga siquiera una aproximación a la poesía de Gerardo Torres, «Lo siempre visto», tal vez por su alegría vital merece ser recordado: *Se te pone de rosas la cara, / se te encienden las mejillas / y la vida brilla. / Se te caen los ojos sobre mi / ruedan y giran por mi cuerpo / y vuelven a vos como dos hombres. / Se*

te mueven los brazos donde vayas / y construyen y destruyen tantas cosas. / Se te transforman los pechos en ciruelas / agrias y dulces / y nuevamente agrias / y nuevamente dulces. / Se te va el sexo por la ciudad / y todo lo impregna con su gusto ácido / y es ácida la calle / por la que uno camina / y es ácida y cercana. / Se te afirman las piernas / entre las tardes / y los muslos son calles y son permisos y son montes / y son lagos. / Se te ponen de calor todas tus cosas / y a uno se le pone que te quiere / cuando sale a recorrer con luz del día / la fiesta serena de tus de nuevo rosas.

Una poesía simple en el mejor sentido, honda, con el misterio mágico de las palabras que son capaces de sugerir sin explicitar. Un libro que se adueña del lector al releerlo.—*H. S.*

MARIO BENEDETTI: *La tregua*. Ed. Cátedra. Edición de Eduardo Nogareda. Madrid, 1978.

Publicada por primera vez en Montevideo en 1960, dos décadas más tarde *La tregua* se ha convertido en un clásico de la nueva narrativa hispanoamericana y en el libro más notorio del uruguayo Mario Benedetti.

Cuando sólo le faltan seis meses y veintiocho días para jubilarse, Martín Santomé comienza a llevar un diario en el que anota con sencillez los mínimos hechos que le ocurren en su vida gris, chata, donde los únicos altibajos son los hechos monótonos de la oficina en la que ha pasado treinta años. Viudo, sin comunicación alguna con sus hijos —a los que no comprende—, Santomé se siente atemorizado ante la perspectiva de esa nueva vida, que él presiente vacía, sin las horas de tareas rutinarias.

El amor que por un tiempo lo unirá a una nueva compañera de trabajo, a la que dobla en edad, le brindará el único resquicio de cambio y de felicidad en toda su vida. La muerte de la muchacha volverá a hundirlo en la chatura; en la última página de su diario Santomé escribe: «Me siento simplemente desgraciado. Se acabó la oficina. Desde mañana y hasta el día de mi muerte, el tiempo estará a mis órdenes. Después de tanta espera, esto es el ocio. ¿Qué haré con él?»

Benedetti no sólo ha sabido interpretar los temores y expectativas de un amor otoñal, sino que —una vez más— como ya lo hizo en su poesía, es capaz de mostrar una oficina desde su interior. Benedetti no describe el cansancio del horario, la mediocridad de las conversaciones y el tedio de reiterar cada día, durante años, los mismos ges-

tos, sino que los revive con un lenguaje donde no se desliza ni el más mínimo matiz falsamente literario.

La introducción de Eduardo Nogareda, también uruguayo, ubica la obra de Benedetti, analiza los contenidos de la novela y aclara en las notas los términos que, por ser propios del lenguaje de la clase media montevideana, pueden resultar confusos para el lector español. El volumen incluye una completa bibliografía.—*H. S.*

JEAN-CLAUDE BRINGUIER: *Conversaciones con Piaget*. Ed. Granica, Barcelona, 1978.

En un dilatado diálogo, Jean Piaget se confiesa con el periodista francés Jean-Claude Bringuier, profundo conocedor de la obra del disentido pensador suizo, quien a lo largo de la charla descubre las bases de sus teorías, sus inquietudes, sus fobias y también —claro— sus arbitrariedades.

Cuenta que trabaja todos los días cuatro o cinco horas, incluso los domingos, que continuar sus tareas durante las vacaciones le resulta la manera ideal de disfrutarlas y que sólo ha ido al cine cuatro veces en toda su vida porque le parece un entretenimiento idiota. Asegura que las novelas le interesan, pero que, en cambio, la poesía le resulta absolutamente hermética y que jamás abre un libro de versos. Sostiene que «es imposible hacer algo nuevo en el dominio experimental sin guiarse por la reflexión, por las ideas».

«Pienso —dice— que la reflexión filosófica es indispensable para el estudioso, indipensable para cualquier investigación, pero la reflexión es sólo un medio de plantear los problemas y no una forma de resolverles... es un proceso heurístico y no un medio de verificación. Siempre hay que distinguir dos cosas —continúa— la reflexión, en tanto que proceso que consiste en plantear problemas y luego la manera de resolver estos problemas, en especial el control y la verificación fuera de los cuales creo que no se puede hablar de conocimiento. Le reprocho a la filosofía creer alcanzar conocimientos cuando el conocimiento a mi parecer, supone la verificación y la verificación supone siempre una delimitación de los problemas, una delimitación tal que podemos entregarnos a verificaciones colectivas con control mutuo.»

En el resto del volumen, Bringuier centra sus preguntas en la tesis de Piaget de que la evolución de la inteligencia de los niños reproduce, en sus etapas, el proceso histórico del conocimiento humano y en esta parte del libro es donde el creador de la epistemología genética ahonda en la explicación de su teoría.—*H. S.*

POESIA POLACA CONTEMPORANEA, Selección, traducciones y notas de Krystina Rodowska. Universidad Autónoma de México, colección Material de Lectura, México, 1978.

Poco, muy poco, es lo que se conoce en el mundo de habla hispana de la poesía contemporánea polaca; casi nada, en realidad. Por ello, cualquier aproximación, por breve que sea, resulta de gran interés para el lector preocupado por el desarrollo de los materiales poéticos en el siglo XX.

Este mínimo cuaderno editado por la UNAM (en una colección que merece ser tenida en cuenta por la calidad de las traducciones y el rigor de los autores seleccionados), presenta a siete autores polacos: Jaroslaw Iwaskiewicz, Julian Przybos, Tadeusz Rózewicz (*«no creo / no creo desde que abro los ojos / hasta cerrarlos. / No creo desde una orilla / hasta la otra orilla / de mi vida / no creo / con la misma profundidad con que mi madre creía / ... pienso en un dios / pequeño y sangrante / que yace / en los blancos lienzos de la infancia / pienso en una espina que desgarra / nuestros ojos nuestras bocas / ahora / y en la hora de la muerte»*), Zbigniew Herbert (*«En casa no hay peligro / pero detrás del umbral / cada vez que el Señor Cogito / sale por la mañana a pasear / se abre delante de él / un abismo / no el abismo de Pascal / tampoco el despeñadero de Dostoievsky / es un abismo / justo en la medida / del Señor Cogito / su calidad particular: nada insondable ni aterrorizador.»*), Wislawa Szymborska (*«Nada ocurre dos veces / y nunca ocurrirá. / Nacimos sin experiencia, / moriremos sin rutina.»*), Stanislaw Grochowiak y Miron Bialoszewski (*«Detrás de las cabeceras de las camas / nosotros — barracas cinematográficas / del sueño. / No podemos ni silbar / ni aplaudir. / Lo único que ocurre / es que vociferamos en el lenguaje de los monos / —nuestro antiguo dialecto— / las cosas más actuales. / Y de veras, entonces / estamos viviendo / nuestra propia era.»*)

Cada poeta está precedido por una breve nota biobliográfica que entera al lector sobre la trayectoria de los seleccionados. Pero el cuaderno deja el regusto amargo de su brevedad porque la calidad de los poetas polacos elegidos por Krystina Rodowska señala —una vez más— la incomunicación en que se mueve el mundo poético de nuestros días y, al mismo tiempo, la necesidad que existe de un contacto mayor y más fluido.— *H. S.*

JUAN G. ATIENZA: *Guía judía de España*. Ed. Altalena. Colección Iberia desconocida, Madrid, 1978.

«Roma permaneció en España más de seiscientos años, los godos casi trescientos, los musulmanes cerca de ochocientos —explica Atienza en el prólogo—. Unos y otros —continúa— penetraron en la península, la conquistaron y la mantuvieron en su poder —total o parcialmente— por la fuerza de las armas. Frente a estos pueblos, conviviendo entre ellos como eternos desterrados, los judíos permanecieron en España mil quinientos años, participando en el devenir histórico, religioso y cultural de su tierra de adopción, pero siempre en calidad de marginados oficiales, sufriendo abierta o encubiertamente unas leyes ajenas que tan pronto les permitían sobrevivir —y aún ocasionalmente medrar— como los postergaban a la más inhumana marginación. La vida de un pueblo en estas condiciones, no puede ser otra cosa que una constante lucha por la supervivencia, o en el mejor de los casos, por el mantenimiento del *status* vital.» Por ello, si bien no hay —porque no hubo— una España judía, queda sí, el rastro de los judíos que vivieron en la península, o en las Baleares. El libro de Atienza se dedica a rastrear esas huellas en cada uno de los distintos sitios donde se asentaron los judíos, a lo largo de la historia, aunque fuera en forma provisoria.

Tras una historia del pueblo judío en España y una muy útil y detallada cronología, Atienza traza un itinerario minucioso que comienza por las aljamas gallegas, continúa por las pueblas leonesas, las juderías de la vieja Castilla, las aljamas riojanas y vasco-navarras, las juderías de Aragón, los calls catalanes, las juderías manchegas, extremeñas y las de la Alcarria, se detiene en Toledo donde han quedado tantos rastros históricos importantes, pasa a los calls levantinos a las grandes juderías de Al Andalus y dedica un amplio capítulo al tema de los chuetas mallorquines. Como complemento el volumen incluye una reseña de los hombres claves en la España judía, un vocabulario de términos útiles, bibliografía y una discografía.

Además de un texto histórico-antropológico, el trabajo de Atienza puede servir también al turista curioso para intentar un nuevo tipo de itinerario donde lo histórico pase a primer plano. Un libro para leer y también para llevar en la guantera.—*H. S.*

DANIEL GILLES: *El festival de Salzburgo.* Ed. Albia literaria. Bilbao, 1978.

Durante la entreguerra se produjo el resquebrajamiento final de los viejos ideales de la burguesía europea dejando al descubierto hiprocresías, lacras de un modo de vida carcomido por la realidad. En los años de la guerra civil española, pero en escenarios alejados de la lucha, como Bélgica o Austria, los acontecimientos tejen un entramado que acerca la contienda a un grupo de amigos —«la banda»— en el que cada uno de sus integrantes asume la nueva realidad desde una perspectiva con una óptica diferente.

El mundo del crecimiento del fascismo y el nazismo, las pautas que le permitieron y hasta justificaron su desarrollo, son vistos por Gillés con asepsia, como si se colocara a la distancia de los personajes para poder observarlos mejor, porque este distanciamiento, sin embargo, le permite una gran nitidez de caracteres. Al mismo tiempo, la atmósfera de los años treinta está pintada de forma que aparece ante el lector dejando la sensación de cómo fue en realidad: un tiempo en el que la mayoría prefería ignorar la tragedia que se avecinaba ocultando todos los avisos que los hechos cotidianos enviaban sobre la sociedad.—*H. S.*

MIGUEL HERRAEZ: *Dos variaciones sobre Bego.* Ed. Taberna de Cimbeles. Colección Cuadernos de Escritura. Valencia, 1979.

Dos historias, en la que idénticos personajes se mueven en forma autónoma, en la primera y segunda parte, pero que descubren, de uno a otro texto nuevas posibilidades, matices que al ser en un principio desconocidos para el lector, le van brindando, al acceder a ellos, ángulos inéditos, puntos de visión que le permiten alcanzar una perspectiva totalizadora.

En los dos relatos Herráez ha logrado plasmar un mundo misterioso y mágico, un clima en donde la pobreza, la humedad, el frío, la enfermedad, parecen cubrirlo todo y crecer como la hiedra que trepa por el balcón de la historia; pero al arribar a la nueva versión —porque de eso se trata en definitiva en el segundo texto— Herráez levanta un telón y descubre los mismos elementos anteriores, pero como si hubieran pasado por ante una galería de espejos deformantes que los hacen aún más sugestivos, y al mismo tiempo terribles, al advertir —de pronto— que también había locura y muerte en ese ámbito que en un principio parecía sólo regido por la ternura y el amor y donde lo trágico brotaba sólo como parte de un sueño.

Dos variaciones sobre Bego señala a un narrador joven, pero poseedor de un manejo muy seguro de la prosa, dueño de artimañas técnicas que no se limitan —como en tantos casos— a la mera pirotecnia verbal, por el contrario, Herráez no recurre a juegos malabares ni a supuestas audacias para obtener el clima que aprisione al lector.—*H. S.*

LECTURA DE REVISTAS

REVISTA IBEROAMERICANA

El número 106-107, correspondiente a enero-junio de 1979, reúne la totalidad de los textos presentados al *Simposio Internacional sobre Vicente Huidobro y la Vanguardia* que se realizó en la Universidad de Chicago los días 5, 6 y 7 de abril de 1978, y ha sido dirigido por René de Costa.

Por la calidad de los materiales reunidos, este ejemplar se convertirá en material de consulta obligatoria para cualquiera que pretenda investigar en el futuro sobre la vida y la obra del discutido autor de *Altazor*.

Acribillada desde diversos ángulos críticos la poesía del fundador del creacionismo es estudiada en el contexto de la literatura de vanguardia, razón por la cual también se agregan al volumen trabajos sobre otros poetas relacionados con esta tendencia.

El tomo se ha dividido en seis parte: 1. *Las primeras obras de Huidobro*, integrado por trabajos de Ivan Shulman, Oscar Hahn, Jaime Concha, Gloria Videla de Rivero, George Yúdice y Cecil Wood; 2. *Otros vanguardistas*, que agrupa los siguientes artículos: «*Trilce II* clausura y apertura», de José Miguel Oviedo; «Ramos Sucre: anacronismo y/o renovación», de Guillermo Sucre; «Génesis y vigencia de *Los Sangurimas*, de Humberto Robles; «La estética de Macedonio Fernández», de Roberto Echevarren, y «Testimonio sobre Pablo de Rokha», de Gonzalo Rojas; 3. *Altazor*, con trabajos de David Bary, Magdalena García Pinto, Cedomil Goic, Saúl Yurkievich y Nicholas Hey; 4. *Otros aspectos de Huidobro y la vanguardia* que incluye notas de Enrique Caracciolo-Trejo, Peter Hearle, Pedro Lastra, Enrique Lihn, Julio Ortega, Jaime Giordano, Alfredo Roggiano y un extenso ensayo de Juan Larrea; 5. *Ultimas obras de Huidobro* compuesto con las firmas: Erminio Neglia, Merlin Foster, Keith Ellis, Fernando Alegría, Raymond Williams y John

Garganigo, y por último; 6. *Otros aspectos de la vanguardia: ultraísmo, surrealismo, Gonzalo Rojas*. El sumario de este capítulo es el siguiente: Nota sobre la otra vanguardia, de José Emilio Pacheco; limitaciones del ultraísmo, de Germán Gullón; El surrealismo en Tenerife, de C. B. Morris; Presencia de Huidobro en la poesía de Gonzalo Rojas, de Lilia Dapaz Strout; «La salvación» de Gonzalo Rojas, de Carlos Cortínez, y «*Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas*», de José Olivio Jiménez. Completa el volumen un trabajo de René de Costa «Sobre Huidobro y Neruda» y una Addenda a la bibliografía de y sobre Huidobro preparada por Nicholas Hey.

Merece destacarse la buena idea de que en el simposio en cuestión se trabajase también sobre la obra, hasta ahora no valorizada en toda su magnitud, del poeta chileno Gonzalo Rojas, de quien acaba de aparecer en España su primer libro, *Transtierro,* con el sello de editorial Taranto. Una manera de empezar a hacer justicia, sobre uno de los grandes poetas latinoamericanos de este siglo.

LETRAS DE DEUSTO

Publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto (Bilbao), y dirigida por Ignacio Elizalde Armendáriz, la revista recoge un variado espectro de trabajos de investigación de materias humanísticas.

En su número 16, correspondiente al semestre julio-diciembre de 1978, el sumario incluye varios trabajos destacados: «La Iglesia española de la Restauración: definición de objetivos y prácticas religiosas», de Fernando García de Cortázar; un trabajo sobre el tema de la ceguera en Marianela de Benito Pérez Galdós, de Juan Cruz Mendizábal: «Los ciegos: la otra realidad. Los ojos matan»; de Tomás Oguiza: «Sobre el testimonio social en la novela contemporánea española: una síntesis de su trasmundo»; de Pablo Bilbao Aristegui: «Cartas y recuerdos de Gregorio Marañón»; de Francisco Abad Nebot: «El sustantivo como categoría seleccionablemente dominante»; de Nicanor Ursua: «Teoría y Praxis en el pensamiento de J. G. Fichte»; de Víctor Manuel Arbeloa y Muru: «Seis cartas de José Antonio Aguirre (1932-1936)»; de David Aguado Candanedo: «Dos versiones de un romance» donde estudia el «Romance de la loba parda» comparando y oponiendo la versión de don Ramón Menéndez Pidal con una segunda propia de las tierras de León y Palencia; de María Luisa López Fernández: «Estudio de los personajes en *Requiem por todos nosotros*», la novela de José María Sanjuán y, por último, una muy buena síntesis del tema de «Los cante-

ros vizcaínos», que es analizado como fenómeno coyuntural de los siglos XVI y XVII en el contexto más general de la historia vasca por J. A. Barrio Loza.

Por último, la entrega incluye una nutrida sección bibliográfica.

INSULA

(Número especial dedicado a César Vallejo)

En su entrega correspondiente a los meses de enero-febrero de 1979, la veterana publicación literaria dirigida por Enrique Canito agrupa una serie de trabajos dedicados a estudiar aspectos diversos de la vida y la obra del poeta nacido en Santiago de Chuco.

Abre el número en su portada un artículo del incansable panegirista vallejiano Juan Larrea, quien además de trazar una relación de poesía-muerte a partir de *Los Heraldos Negros*, analiza su amistad con Alfonso Silva a quien le dedicó aquel notable poema «Alfonso, estás mirándome, lo veo, / desde el plano implacable donde moran / lineales los siempres, lineales los jamases.»

Félix Grande trata de dilucidar quién fue realmente «la andina y dulce Rita», mediante un cúmulo bibliográfico poco conocido fuera del Perú y que presenta nuevas posibilidades a un misterio que tal vez no llegue a desvelarse nunca. Luis Monguió inicia su trabajo «*Trilce* en su tiempo» con una frase de un artículo aparecido en una revista limeña en noviembre de 1922, firmado por Juan de Ega, donde el comentarista se preguntaba: «¿Qué sucedería de aparecer en Lima un poeta verdaderamente dadaísta, ultraísta o creacionista? Se dudaría de su razón, seguramente... y los graves señores de la literatura que fue, dirían con el más adusto de los gestos, que la juventud está irremediablemente perdida.» Texto profético, ya que si bien Vallejo no perteneció a ninguna de las escuelas citadas era realmente un protagonista de la nueva poesía, y tal como se vaticinaba su obra fue recibida —como dice Monguió— con indiferencia o hilaridad.

Completan el número de homenaje, que incluye buenas ilustraciones correspondientes a diversos aspectos de la biografía de Vallejo, los siguientes trabajos: «Vallejo, una búsqueda de redención», de Beatriz Teleki; «La presencia en el Perú en la poesía de César Vallejo»; «Alonso Quesada y César Vallejo: La voz unánime», de Jorge Rodríguez Padrón; «Favorables París Poema», de René de Costa; «Vallejo y su poesía de lo material», de Roberto Paoli; «César Vallejo: El poeta y su época», de Nelson Martínez; «César Vallejo, París y la vanguardia»,

de Robert Edward Gurney; «El marxismo creador y otros supuestos en la poesía de madurez de César Vallejo»; «Entrevista: Clayton Eshleman: Traduciendo a Vallejo», de Julio Ortega; «Nuevo enfoque sobre el Vallejo de siempre», de Carlos Meneses; «Relectura de *Tungsteno*», de Jorge Campos y un poema de Rei Berroa. El número (386-387) se completa con las secciones habituales, artículos, material de creación y una nutrida sección de información bibliográfica.—*H. S.* (Antonio Arias, 9, 7.°-A, MADRID-9).

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

A

Actas del coloquio internacional sobre literatura aljamiada y morisca. Editorial Gredos, Madrid, 514 pp.

Albán, Laureano: *Solámerica y otros poemas.* Ed. Costa Rica, San José (Costa Rica), 1977, 116 pp.

Albán, Laureano: *Sonetos cotidianos* (poesía). Ed. Costa Rica, San José (Costa Rica), 1978, 80 pp.

Alberti, Rafael: *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima* (poesía). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979, 128 páginas.

Alberti, Rafael: *Cal y canto* (poesía). Editorial Seix Barral, Barcelona, 1979, 94 pp.

Alberti, Rafael: *Los signos del día. La primavera de los pueblos* (poesía). Ed. Seix Barral, Barcelona, 188 pp.

Alberti, Rafael: *A la pintura* (poesía). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 212 pp.

Alberti, Rafael: *Poemas anteriores a «Marinero en tierra». Marinero en tierra. La amante. Dos estampidas reales. El alba del alhelí* (poesía). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 408 pp.

Alfaro, Rafael: *Tal vez mañana* (poesía). Ed. El reino, Colección «Síntesis de poesía», Madrid, 1979, 84 páginas.

Alverde, Vicente: *Una de vaqueros.* Ed. Cuadernos de Estraza, México, 1978, 24 pp.

Ashbery, John: *Clepsidra* (poesía). Ed. Fundarte, Caracas (Venezuela), 1978.

Aznar Soler, Manuel: *II congreso internacional de escritores antifascistas (1937). Volumen II. Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana.* Ed. Laia B, Barcelona, 1978, 248 pp.

Azúa, Félix de: *Conocer Baudelaire y su obra* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 124 pp.

B

Badosa, Enrique: *Mapa de Grecia* (poesía). Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1979, 146 pp.

Ballbé, M. Giro: *Las fuerzas de orden público* (ensayo). E. Dopesa. Colección «Los marginados», Barcelona, 1978, 80 pp.

Ballesteros, Rafael: *Propuestas culturales PSOE* (ensayo). Ed. Mañana, Colección «Herramientas», Madrid, 1979.

Barco, Oscar del: *Infierno* (poema). Ed. Universidad Autónoma de Puebla, Puebla (México), 1978, 112 pp.

Bejarano, Francisco: *Transparencia indebida* (poesía). Ed. Princep, Granada, 1977, 54 pp.

Bell, Quentin: *Virginia Woolf.* Volumen I: *Virginia Stephen 1882-1912.* Ed. Lumen, Barcelona, 334 pp.

Belli, Gioconda: *Línea de fuego* (poesía). Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1978, 90 pp.

Beltrán, José Carlos: *Limpia oscuridad del alba (primera búsqueda)* (poesía). (Sin mención editorial.) Castellón de la Plana, 1976, 58 pp.

Bernstein, Richard J.: *Praxis y acción* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 1979, 346 pp.

Blanco, José Ramón: *Fábula de Ariadna y Teseo y otros poemas* (poesía). Ed. Comunicación Literaria de Autores, Bilbao, 1974, 64 pp.

Blanco Aguinaga, Carlos: *Juventud del 98* (ensayo). Ed. Crítica, Barcelona, 1978, 290 pp.

Blanquer, Daniel: *Larra: autopsia de un suicidio* (poesía). (Sin referencia editorial.) Alcoy, 1978, 46 pp.

Blengio Brito, Raúl: *Herrera y Reissig: del romanticismo a la vanguardia.* Ed. Universidad de la República - División Publicaciones y Ediciones, Montevideo (Uruguay), 1978.

Boullosa, Carmen: *El hilo olvida* (poesía). Ed. La Máquina de Escribir, México, 1978, 16 pp.

Bouza, Antonio L.: *España, libertad de cisne* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1978, 110 pp.

Brotóns, Joaquín: *Las máscaras del desamor* (poesía). (Sin mención editorial.) Valdepeñas, 1978, 62 pp.

Bryce Echenique, Alfredo: *Un mundo para Julius* (novela). Ed. Laia B, Barcelona, 1978, 592 pp.

Buckner, Pascal, y Finkielkraut, Alain: *El nuevo desorden amoroso* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1979, 348 pp.

Buendía, Felipe: *Cuentos de laboratorio.* Ed. Científica, Lima (Perú), 1979, 109 pp.

Bueno, Guy: *Operación avalancha negra* (novela). Ed. San Martín, Madrid, 1978, 402 pp.

Bukowski: *Escritos de un viejo indecente* (narrativa). Ed. Anagrama, Barcelona, 1978, 214 pp.

Buxán, Alfredo: *Las ascuas de la leña combatida* (poesía). Ed. Taranto, Colección de poesía «Nos queda la palabra», Madrid, 1978, 64 pp.

Buxó, Joaquín: *Un vaso pequeño, pero mío* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1978, 134 pp.

C

Cabra de Luna, José Manuel: *De los que frecuentan las alturas* (poesía). (Sin mención editorial.) Málaga, 1978.

Cabrera Infante, Guillermo: *Arcadia todas las noches.* Ed. Seix Barral, Colección «Biblioteca Breve», Barcelona, 1978, 198 pp.

Copi: *Las viejas travestis y otras infamias, Seguido de El Uruguayo.* Ed. Anagrama, Barcelona, 1978, 140 páginas.

Caro Baroja, Julio: *Los Baroja (Memorias familiares).* Ed. Taurus (segunda edición, corregida y aumentada), Madrid. 1978, 540 pp.

Carrillo, Santiago: *El año de la Constitución* (ensayo). Ed. Crítica Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1978, 186 pp.

Castañeda, Antonio: *Traslación de dominio* (poesía). Ed. Cuadernos de Estraza, México, 1978.

Castor, Suzy: *La ocupación norteamericana de Haití y sus consecuencias, 1915-1934* (ensayo). Ed. Casa de las Américas, Colección «Nuestros países», La Habana (Cuba), 144 páginas.

Cátulo: *Marcial* (poesía). En versión de Ernesto Cardenal. Ed. Laia B, Barcelona, 1978, 86 pp.

CH

Chang-Rodríguez, Raquel: *Prosa hispanoamericana virreinal.* Ed. Hispam, Barcelona, 1978, 176 pp.

Chayefsky, Paddy: *Estados alterados* (novela). Ed. Grijalbo, Barcelona, 1979, 268 pp.

Chéjov, Antón: *El pabellón número 6* (prólogo de Máximo Gorki). Alianza Editorial, Madrid, 1979, 150 pp.

Chevalier, Maxime: *Folklore y literatura (El cuento oral en el Siglo de Oro)* (ensayo). Ed. Crítica, Barcelona, 1978, 174 pp.

Chicote, Luis: *Testimonio de la gran ausencia* (poesía). (Sin mención editorial.) Madrid, 1979, 102 pp.

Chimal, Carlos: *Una bomba para Doménica* (narrativa). Ed. La Máquina de Escribir, México, 1978, 40 pp.

Chomsky, Noam: *USA: mito, realidad, acracia* (ensayo). Compilación, versión, introducción y anotación de Carlos-Peregrín Otero. Ed. Ariel, Barcelona, 1978, 194 pp.

D

Debray, Régis: *La nieve quema* (novela). Ed. Grijalbo, Barcelona, 1978, 276 pp.

Delgado, Agustín: *Antología* (poesía). Ed. Taranto, Colección «Nos queda la palabra», Madrid, 1979, 78 pp.

Delibes, Miguel: *El disputado voto del señor Cayo* (novela). Ed. Destino, Barcelona, 1978, 188 pp.

Díaz-Cañabate, Antonio: *Historia de una tertulia* (ensayo). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1979, 284 pp.

Di Benedetto, Antonio: *Absurdos* (cuentos). Ed. Pomaire, Barcelona, 1978, 296 pp.

Diego, Eliseo: *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña* (poesía). Ed. Visor, Madrid, 1978, 153 pp.

Domenech, Lluis: *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España.* Tusquets Editor, Colección «Cuadernos Infimos», Barcelona, 1978, 158 pp.

Donoso, José: *Casa de campo* (novela). Ed. Seix Barral, Colección «Biblioteca Breve», Barcelona, 1978, 498 pp.

Douglas, Mary: *Símbolos naturales* (ensayo). Alianza Universidad, Madrid, 1978.

Dourado, Autrán: *Una vida en secreto* (novela). Ed. Bruguera, Barcelona, 1978, 128 pp.

Dressen, Wolfgang: *Antiautoritarismo y anarquismo* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1978, 186 pp.

Droguett, Carlos: *Patas de perro* (novela). Ed. Seix Barral, Colección «Biblioteca Breve», Barcelona, 1979, 285 pp.

Durán, Manuel: *Quevedo* (ensayo). Ed. Escritores de todos los tiempos, Madrid, 1978, 352 pp.

Duviols, J. P.: *Voyageurs français en Amerique* (ensayo). Ed. Bordas, París (Francia).

E

Escudero, Juan Manuel: *Informe rojo, archivo cotidiano* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1978, 124 páginas.

Eskenazi, Enrique: *Tarot* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 252 pp.

Espinasa, José María: *Son de cartón* (poesía). Ed. La Máquina de Escribir, México, 1978, 16 pp.

Estevan, Manuel: *Posadas* (poesía). Ed. Publicaciones Porvivir Independiente, Zaragoza, 1978.

F

Faulkner, William: *Banderas sobre el polvo* (novela). Ed. Seix Barral, Colección «Biblioteca Formentor», Barcelona, 1979, 535 pp.

Fernández, Miguel: *Entretierras* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1978, 100 pp.

Fernández, Miguel: *Las flores de Paracelso* (poesía). Antonio Ubago, Editor, Granada, 1979, 48 pp.

Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Sumario de la natural y general historia de las Indias* (crónica). Ed. Espasa-Calpe, 1978, sin número de páginas.

Fernández Santos, Jesús: *A orillas de una vieja dama* (novela). Alianza Editorial, Madrid, 1979, 204 pp.

Ferreiro, Celso Emilio: *Longa noite de Pedra* (poesía). Akal, editor, Madrid, 1979.

Fielding, Henry: *La historia de las aventuras de Joseph Andrews* (novela). Ed. Alfaguara, 500 pp.

Fonseca, Rubem: *El caso Morel* (novela). Ed. Bruguera, Barcelona, 1979, 250 pp.

Forster, Edward M.: *Ensayos críticos* (ensayos). Ed. Taurus, Madrid, 1979, 188 pp.

Freud, Sigmund, y Jung, Carl G.: *Correspondencia.* Ed. Taurus, Madrid, 1979, 682 pp.

G

Galanes, Miguel J.: *Inconexiones* (poesía). (Sin mención editorial.) Madrid, 1978, 82 pp.

Galeano, Eduardo: *Días y noches de amor y de guerra* (testimonio). Ed. Laia, Barcelona, 1978, 202 pp.

Galeano, Eduardo: *Días y noches de amor y de guerra* (testimonio). Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1978, 220 pp.

Gallardo, José Carlos: *El polvo de los desaparecidos* (poesía). Ed. Aldebarán, Sevilla, 1978, 52 pp.

Gallego Morell, Antonio: *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega. Antología poética en su honor. El poeta en su teatro.* Bibliografía Garcilasiana. Ed. Universidad de Granada, Granada, 1978, 760 pp.

Gan Bustos, Federico: *La libertad en el WC. Para una sociología del Graffiti* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 204 pp.

Garate, Gozton: *Esku leuna.* Ed. Colección Premios Literarios Ciudad de Irún, Irún, 1978, 168 pp.

García, Alejandro Víctor: *A nadie dijo su historia - Ni el barco de su alegría* (teatro). Ed. Universidad de Granada, Granada, 1978, 105 pp.

García-Guillén, Mario: *Manos encadenadas* (novela). Ed. Edinovum, Colección «Autores Iberoamericanos», Madrid, 1978, 206 pp.

García Madrid, Andrés: *El peralejo* (poesía). Ed. Casa de Campo, Madrid, 1978, 76 pp.

García Pavón, Francisco: *Otra vez domingo* (novela). Ed. Sedmay, Madrid, 1978.

García Roméu, Fernando: *Todo está perdido, Cenicienta* (poesía). (Sin fecha ni mención editorial.)

Gasulla, Luis: *Culminación de Montoya* (novela). Ed. Destino, Barcelona, 1979.

Gelardo, José, y Belade, Francine: *La copla popular flamenca* (un estudio sobre la problemática social del cante). Ed. Deófilo, Colección «¿Llegaremos pronto a Sevilla?», Córdoba, 1978, 180 pp.

Genta, Estrella: *Génesis* (poesía). (Sin mención editorial.) Montevideo, 1978, 74 pp.

Gerelli, Jacques: *Poesía y temporalidad* (poesía). Ed. Fundarte, Caracas (Venezuela), 1978.

Gilman, Stephen: *La España de Fernando de Rojas* (ensayo). Ed. Taurus, Madrid, 1978, 534 pp.

Gillies, Daniel: *El festival de Salzburgo* (novela). Ed. Albia Literaria, Bilbao, 1978, 354 pp.

Giralt, Federico: *Los drogadictos* (ensayo). Ed. Dopesa, Colección «Los marginados», Barcelona, 1978, 94 páginas.

Gomis, Lorenzo: *Poesía* (1950-1975). Ed. Plaza & Janés, Colección «Selecciones de Poesía Española», Barcelona, 1978, 256 pp.

Goytisolo, Luis: *La cólera de Aquiles*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979, 324 pp.

Grau, Elena de: *Poemas sin nombre* (poesía). Ed. EMT, Barcelona, 1978, 58 pp.

Guaura, Alberto: *Astrágalo* (poesía). Ed Solar, Washington-Miami, 1978, 38 pp.

Guillén, Jorge: *Mientras el aire es nuestro* (poesía). Edición de Philip W. Silver, Madrid, 1979, 410 pp.

Guillermo IX, duque de Aquitania, y Jaufre, Rudel: *Canciones completas* poesía). Edición bilingüe a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Angel Elvira, Madrid, 1978, 110 pp.

H

Hajek, Jiri: *Praga: diez años después (1968-1978)*. Ed. Lala, Barcelona, 1979, 210 pp.

Hammett, Dashiel: *La maldición de los Dain* (novela). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 242 pp.

Henares Cuéllar, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII* (ensayo). Ed. Universidad de Granada, Granada, 1977, 276 pp.

Herburges, Günter: *La conquista de la ciudadela (La otra narrativa alemana)* (ensayo). Ed. Lala, Colección «Paperback», Barcelona, 1978, 266 páginas.

Hernández, Antonio: *Donde da la luz* (poesía). Ed. Colección «Melibea», Talavera de la Reina, 1978, 51 pp.

Hernández, Ramón: *Fábula de la ciudad* (narrativa). Ed. Alce, Colección «Narrativa Hispánica», Madrid, 1979, 305 pp.

Hobsbawn, E. J.: *Revolucionarios (Ensayos contemporáneos)*, Editorial Ariel, Colección «Demos», Barcelona, 1979, 400 pp.

Ho Chi Minh: *Xornal de prisión* (poesía). Edicios do Castro, La Coruña, 1978.

I

Iglesias, Elena: *Mundo de aire* (poesía). Ed. Solar. Washington, 1978, 40 pp.

Irigaray, José Angel: *Kondairaren ihauterian* (poesía). Ed. Colección «Premios Literarios Ciudad de Irún», Irún, 1978, 44 pp.

Isla, Carlos: *Las malas palabras* (poesía). Ed. Cuadernos de Estraza, México, 1978.

J

Jiménez, Pablo: *La luz bajo el celemín* (poesía). Ed. Colectivo «24 de enero», Madrid, 60 pp.

Joyce, James: *Retrato del artista adolescente* (novela). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 288 pp.

K

Koestler, Arthur: *El cero y el infinito* (testimonio). Ed. Destino, Barcelona, 1978, 254 pp.

Korsh, Karl: *Marxismo y filosofía* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1978, 188 pp.

Kozak, Jaime Icho: *Psicoanálisis del psicoanálisis* (poesía). Ed. Grupo Cero, Madrid, 1978, 54 pp.

Kristeva, Julia: *Semiótica 1 y 2*. Ed. Espiral7ensayo, Madrid, 1978, 270 y 228 pp.

L

Landeira, Ricardo: *An annotated bibliography of Gabriel Miró* (1900-1978). Ed. Society of Spanish and Spanish American Studies.

Landsberger, Henry A.: *Rebelión campesina y cambio social* (ensayo). Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1978, 448 pp.

Larra, Mariano José de: *El doncel de Don Enrique el Doliente* (edición de José Luis Varela). Ed. Cátedra, Madrid, 1978, 426 pp.

Lehning, Arthur: *Conversaciones con Bakunin* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1978, 412 pp.

Letona Arrieta, José, y Leibar Guridi, Juan: *Kurtzebarri* (ensayo). Ed. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Oyarzun (Guipúzcoa), 1978, 100 páginas.

Lezama Lima, José: *Fragmentos a su imán* (poesía). Prólogos de Cintio Vitier y José Agustín Goytisolo. Ed. El Bardo, Barcelona, 1978, 186 páginas.

Linares, Abelardo: *Fortuna y fracaso de Rafael Cansinos-Asséns*. Ed. Talleres Gráficas del Sur, San Eloy, número 51, Sevilla, 1978, 33 pp.

Linnhoff, Ursula: *La homosexualidad femenina* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1978, 172 pp.

Lobato, Joaquín: *Jácara de los zarrampllnes* (teatro). Ed. Universidad de Granada, Granada, 1978, 68 pp.

Lombardero, Jorge Luis: *Atardecer en la colina* (poesía). Ed. Grupo Cero, Madrid, 1978, 58 pp.

Lope Blanch, Juan M.: *Estudios sobre el español hablado en las principales ciudades de América* (ensayo). Ed. Universidad Autónoma de México, México, 1977, 570 pp.

López-Casanova, Arcadio: *La oscura potestad* (poesía). Ed. Rialp, Colección «Adonais», Madrid, 74 pp.

López Gorge, Jacinto, y Salgueiro, Francisco: *Poesía erótica en la España del siglo XX*. Taller de Poesía Vox, Madrid, 1978, 237 pp.

López Gradolí, Alfonso: *Las palabras* (poesía). Ed. Colección de Poesía «Instituto Fray Bernardino de Sahagún», Diputación Provincial, León, 1978, 74 pp.

López Gradolí, Alfonso: *El aire sombrío* (poesía). Ed. Colección «Premios Literarios Ciudad de Irún», Irún, 1978, 170 pp.

Lupiánez, José: *Río solar* (poesía). Antonio Ubago, editor, Granada, 1978, 70 pp.

Lukin, Liliana: *Abracadabra* (poesía). Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1978. Páginas sin numerar.

Lussu, Joyce: *Padre, patrón, padreterno* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1979, 154 pp.

M

Mac Dermott, Doireann: *Aldous Huxley. Anticipación y retorno* (ensayo). Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1978, 295 pp.

Machado, Carlos, y Guerrero, Ricardo: *Los insectos y las enfermedades* (ensayo). Ed. Fundación para la Cultura y las Artes, Fundarte, Caracas (Venezuela), 1978.

Machado, Luis Alberto: *El derecho a ser inteligente* (ensayo). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979, 97 pp.

Mann, Thomas: *Consideraciones de un apolítico* (ensayo). Ed. Grijalbo, Barcelona, 1978, 600 pp.

Marias, Javier: *El monarca del tiempo* (novela). Ed. Alfaguara, Madrid, 1978, 120 pp.

Marichal, Juan: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana* (1810-1970). Ed. Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1978, 102 páginas.

Marrodán, Mario Angel: *Cantos a la muerte* (poesía). Colección «Roca caliza», Valladolid, 1978, 106 pp.

Marrodán, Mario Angel: *Ego diario-77* (diario). Ed. Lafornis, Barcelona, 1978, 100 pp.

Márquez, Joaquín: *La lluvia traducida* (poesía). Ed. Cuadernos Aldonza de Poesía, Madrid, 1978, 48 pp.

Martínez Aramberri, Alberto: *La función de los modernos medios de pago (Aproximación socioeconómica a la realidad guipuzcoana)* (ensayo). Ed. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1978, 125 pp.

Martínez Cachero, J. M.ª: *Historia de la novela española entre 1936 y 1975* (ensayo). Ed. Castalia, Madrid, 1979, 500 pp.

Martínez de Merlo, Luis: *Alma del tiempo* (poesía). Ed. El Pardo, Barcelona, 1978, 122 pp.

Maschin, N. A.: *El principado de Augusto* (ensayo). Akal, editor, Madrid, 1978, 336 pp.

Matamoro, Blas: *Viaje prohibido* (novela). Ed. Sudamericana, Buenos Aires (Argentina), 1978.

Mellizo, Felipe: *Literatura y enfermedad* (ensayo). Ed. Plaza & Janés, Colección «Rotativa», Madrid, 1979.

Menassa, Miguel Oscar: *Grupo cero ese imposible y psicoanálisis del líder* (poesía). Ed. Grupo Cero, Madrid, 1978, 200 pp.

Mendoza Sagarzazu, Beatriz: *La muerte niña* (narrativa). Monte Avila, editores, Caracas (Venezuela), 1978, 142 pp.

Meneses, Carlos: *Poesía juvenil de J. L. Borges* (ensayo). Ed. Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, Barcelona, 1978, pp. 76.

Merlino, Mario: *El medioevo cristiano* (ensayo). Ed. Altalena, Colección «La Historia Informal», Madrid, 1978, 295 pp.

Mermall, Thomas: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega* (ensayo). Ed. Taurus, Madrid, 1978, 156 pp.

Mignolo, Walter D.: *Elementos para una teoría del texto literario* (ensayo). Ed. Crítica, Barcelona, 1978, 384 pp.

Miller, Henry: *Sexus. La crucifixión rosada,* I. Ed. Alfaguara, Madrid, 1978, 560 pp.

Molinero, Miguel Angel: *Venir de lejos* (poesía). Ed. Rialp. Colección «Adonais», Madrid, 1978, 40 pp.

Montagu, Asheley: *La naturaleza de la agresividad humana* (ensayo). Alianza Universidad, Barcelona, 1978, 290 pp.

Moreno Heredia, Eugenio: *Poesía* (Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana). Colección «Letras del Ecuador», Guayaquil, Ecuador, 1978, 156 páginas.

Mosterín, Jesús: *Racionalidad y acción humana* (ensayo). Ed. Alianza Universal, Barcelona, 1978, 200 pp.

Mutiloa Poza, José: *La crisis de Guipúzcoa* (ensayo). Ed. Colección «Premios literarios Ciudad de Irún», Irún, 1978, 200 pp.

N

Navales, Ana María: *Del fuego secreto* (poesía). Ed. Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 1978.

Navales, Ana María: *Mester de amor* (poesía). Ed. Rialp, Colección «Adonais», Madrid, 1979, 82 pp.

Needham, Joseph: *Ciencia, religión y socialismo* (ensayo). Crítica. Grupo editorial Grijalbo. Barcelona, 1978, 414 pp.

Noguerol, Xaime: *Irrevocablemente inadaptados* (crónica de una generación crucificada) (poesía). Ed. Labanda de Moebius. Madrid, 1978, 110 pp.

O

Offit, Avodah K.: *El yo sexual* (ensayo). Ed. Grijalbo. Colección «Relaciones Humanas y Sexología». Barcelona, 1979, 352 pp.

Ojeda, David: *Las condiciones de la guerra* (narrativa). Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1978, 88 pp.

Olson, Elder: *Teoría de la comedia* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1978, 242 pp.

Onetti, Juan Carlos: *El astillero* (novela). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 217 pp.

Onyeama, Dillibe: *Juju* (novela). Ed. San Martín, Madrid, 1979, 204 pp.

P

Padrón, Justo Jorge: *El abedul en llamas* (poesía). Hyspamérica Ediciones, Madrid, 1978, 126 pp.

Palley, Julián: *El laberinto y la esfera (Estudios sobre la novela moderna)* (ensayo). Ed. Insula, Madrid, 1978.

Peraile, Meliano: *Episodios nazionales.* Tomo I. *Ni la paz ni la caridad.* Ed. Azur, Madrid, 1978, 132 pp.

Pereda, Rosa María: *Cabrera Infante* (ensayo). Edaf. Colección «Escritores de todos los tiempos». Madrid, 260 pp.

Pereira, Antonio: *El país de los Losadas* (novela). Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1978, 205 pp.

Pereira, Antonio: *Historias veniales de amor* (cuentos). Ed. Plaza & Janés. Colección «Rotativa». Barcelona, 1978, 174 pp.

Pérez Galdós, Benito: *Las tormentas del 48* («Episodios Nacionales», 31). Alianza Editorial, Madrid, 1979, 194 páginas.

Pérez Galdós, Benito: *Los Ayacuchos* («Episodios Nacionales», 29) (novela). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 196 pp.

Petronio: *El Satiricón* (narrativa). Ed. Gredos. Colección «Biblioteca Clásica», Madrid, 1978.

Picoche, Jean-Louis: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)* (ensayo). Ed. Gredos, Madrid, 1978, 400 pp.

Pines, Maya: *Los manipuladores del cerebro* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 276 pp.

Piñón, Nélida: *Tebas de mi corazón* (novela). Ed. Alfaguara. Barcelona, 1979, 400 pp.

Prilutzky Farny, Julia: *Antología del amor* (poesía). Ed. Plus Ultra. Buenos Aires (Argentina), 1978, 182 páginas.

Prou, Suzanne: *Espejos de Edmée* (novela). Ed. Albia, Bilbao, 1978, 154 páginas.

Puzo, Mario: *Los tontos mueren* (novela). Ed. Grijalbo, Barcelona, 1978, 500 pp.

Q

Quintero, Ednodio: *El agresor cotidiano (narrativa).* Fundarte, Caracas (Venezuela), 1979 (páginas sin numerar).

R

Racionero, Luis: *Conocer Leonardo da Vinci y su obra* (ensayo), Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 141 pp.

Ramos, Graciliano: *Angustia* (novela). Ed. Alfaguara, Madrid, 1978, 200 pp.

Ratgeb: *De la huelga salvaje a la autogestión revolucionaria* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 108 páginas.

Reyes, Carlos José: *Globito manual. El hombre que escondió el sol y la luna (teatro infantil).* Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1978.

Riaza, Luis: *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos* (teatro). Edición de Alberto Castilla y del autor. Ed. Cátedra, Madrid, 1979, 320 páginas.

Richmond, Angus: *A Kind of living* (novela). Ed. Casa de las Américas. La Habana (Cuba), 1978, 188 páginas.

Rodríguez Pacheco, Pedro: *La vida y las palabras* (poesía), Colección «Dulcinea», vol. XI.

Rodríguez-Puértolas, Julio: *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita* (ensayo). Ed. Escritores de Todos los Tiempos, Madrid, 276 pp.

Rodríguez Zúñiga, L.: *Para una lectura crítica de Durkheim* (ensayo). Ed. Akal, Madrid, 1978, 144 pp.

Roebotham, Sheila, y Weeks, Jeffrey: *Dos pioneros de la liberación sexual: Edward Carpenter y Hevelock Ellis* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1978, 218 pp.

Roldán, Mariano: *Alerta, amantes* (poesía), Ed. Azur, Madrid, 1978, 66 pp.

Rosales, Luis: *La poesía de Neruda* (ensayo). Editora Nacional, Madrid, 1978, 276 pp.

Roth, Philip: *El profesor del deseo* (novela). Ed. Grijalbo, Barcelona, 1978, 288 pp.

Rubio Cremades, Enrique: *Costumbrismo y folletín (Vida y obra de Antonio Flores).* Volumen I (ensayo). Ed. Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1977, 186 pp.

Rubio Cremades, Enrique: *Costumbrismo y folletín (Vida y obra de Antonio Flores).* Volumen II. Ed. Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1978, 174 pp.

Rude, George: *Europa en el siglo XVIII (La aristocracia y el desafío burgués)* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 344 pp.

Ruiz, Eduardo: *Sobre los unicornios y otras crónicas* (poesía). Ed. Colección «24 de Enero», Madrid, 70 páginas.

Ruffinelli, Jorge: *El otro México (México en la obra de B. Traver D. H. Lawrence y Malcolm Lowry)* (ensayo). Ed. Nueva Imagen, México, 1978, 162 pp.

Rousseau, Jean-Jacques: *La ensoñación del paseante solitario* (ensayo). Alianza Editorial. Madrid, 1979, 232 pp.

Rumazo, Lupe: *Carta larga sin final* (novela). Ed. Edime, 1978. Caracas (Venezuela), 1978, 304 pp.

S

Salas, Horacio: *La España Barroca* (ensayo). Ed. Altalena, Madrid, 1978, 200 pp.

Salas, Horacio: *Gajes del oficio* (poesía). Ed. Taranto. Colección «Nos queda la palabra», Madrid, 1979.

Sánchez Espeso, Germán: *Narciso* (novela). Ed. Destino, 1978, 196 pp.
Sánchez Vázquez, Adolfo: *Ciencia y revolución (El marxismo de Althusser)* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 210 pp.
San Martín, Juan: *Gogoz (Gure Herriko Gauzak) (Cosas de nuestro país)*. Ed. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Uzúrbil (Guipúzcoa), 1978, 456 pp.
Santha, Georgius: *Epistolarium coaetaneorum*. S. IOSephi Calasanctii, 1600-1648. Roma, 1978; tomo IV, 500 pp.; tomo V, 480 pp.
Santiago, Elena: *La oscuridad somos nosotros* (novela). Ed. Colección «Premios literarios Ciudad de Irún», Irún, 1978, 122 pp.
Sarduy, Severo: *Maitreya* (narrativa). Ed. Seix Barral, Colección «Nueva Narrativa Hispánica», Barcelona, 1978, 188 pp.
Schaneider, Luis Mario: *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* (1937) *(Inteligencia y guerra civil española)*. Ed. Laia B. Barcelona, 1978, 248 pp.
Segovia, Tomás: *Cuaderno del nómada* (poesía). Ed. Taller Martín Pescador. México, 1978 (Páginas sin numerar).
Shelley, P. B.: *Adonais y otros poemas* (poesía). Ed. Nacional. 1978, 130 pp.
Silva, Josué da: *Un dios en la palma de la mano* (novela). Ed. San Martín, Madrid, 1978, 325 pp.
Sobejano, Gonzalo: *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica* (ensayo). Ed. Taurus, Madrid, 1978, 378 páginas.
Sobh Mahmud: *Poseso en Layla* (poesía). Ed. «Colección Premios Literarios Ciudad de Irún», Irún, 1978, 86 pp.
Sprague de Camp, L.: *Lovecraft* (biografía). Ed. Alfaguara-Nostromo, Madrid, 1978, 422 pp.
Swift, Jonathan *El cuento de un tonel* (narrativa). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979, 256 pp.

T

Timoneda, Joan: *El patrañuelo* (narrativa). Ed. de José Romera Castillo. Ed. Cátedra, Madrid, 1979, 251 pp.
Tip y Coll: *Spain*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1979, 220 pp.
Toledano, Francisco: *Embriaguez sin día* (poesía). Ed. Colección «Premios literarios Ciudad de Irún», Irún, 1978, 170 pp.
Tordera, Antonio: *Hacia una semiótica pragmática* (ensayo). Fernando Torres, editor, Valencia, 1979.

U

Umbral, Francisco: *Diario de un snob*. Ed. Destino, Barcelona, 1978, 284 páginas.
Umbral, Francisco: *Las ninfas* (novela). Ed. Destino, Barcelona, 1979.

V

Valdés, Hernán: *Tejas verdes (Diario de un campo de concentración en Chile)*. Ed. Laia B. Barcelona, 1978, 226 pp.
Valverde, José María: *Antología de sus versos*. Ed. Cátedra, Madrid, 1978, 164 pp.
Vallejo, César: *El arte y la revolución. Obras completas 4*. Editorial Laia B. Barcelona, 1978, 168 pp.
Valls Gorina, Manuel: *Para entender la música* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 188 pp.
Vargas Llosa, Mario: *Los jefes. Los cachorros* (narrativa). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 144 pp.
Vargas Llosa, Mario: *Obras escogidas*, tomo II: *Conversación en La Catedral. La Orgía perpetua. Pantaleón y las visitadoras*. Ed. Aguilar, Colección «Biblioteca de Autores Modernos». Madrid, 1979.
Varios autores: *Poesía trunca* (poesía). Selección y prólogo de Mario Benedetti. Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1977, Cuba, 366 páginas.
Varios autores: *Nuevo mester de clerecía* (poesía). Edición preparada por Florencio Martínez Ruiz. Editora Nacional. Madrid, 1978, 334 pp.
Varios autores: *El exilio español de 1939. El arte y la ciencia*. Ed. Taurus. Madrid, 1978, 388 pp.
Varios autores: *Poesía en carne propia* (Premio Concurso de poesía «Noticias Obreras»). Ed. Hoac. Madrid, 1978, 124 pp.
Varios autores: *Crisis política, crisis económica, crisis empresarial* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978.
Varios autores: *El modo de producción esclavista* (ensayo). Akal editor. Madrid, 1979, 288 pp.

Veyrat, Miguel: *Aproximática* (poesía). Ed. Ayuso, Madrid, 1978, 78 páginas.
Vicens, Toni: *Conocer Rousseau y su obra* (ensayo). Dopesa. Barcelona, 1978, 126 pp.
Vidales, Luis: *La obreriada* (poesía). Ed. Casa de las Américas, Colección «Literatura Latinoamericana», La Habana, Cuba, 1978, 156 pp.
Viga, Diego: *Cuentos*. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Colección «Letras del Ecuador». Guayaquil, Ecuador, 1978, 156 pp.
Vilar, Pierre: *Cataluña en la España Moderna* (ensayo). Ed. Crítica. Barcelona, 1978, 508 pp.
Vila Selma, José: *El «último» Carpentier* (ensayo). Ed. Excma. Mancomunidad de Cabildos. Plan Cultural. Las Palmas, 1978, 152 pp.
Villan, Javier: *El rostro en el espejo* (poesía). Ed. Colectivo «24 de enero». Madrid, 54 pp.
Villena, Luis Antonio de: *Conocer Oscar Wilde y su obra* (ensayo). Editorial Dopesa. Barcelona, 1978, 144 páginas.
Villoro, Juan: *El mariscal de campo* (narrativa). Ed. La máquina de escribir. México, 1978, 40 pp.
Viñas, David: *Los dueños de la tierra* (novela). Ed. Orígenes. Colección «Paradiso de Novela». Madrid, 1978, 303 pp.
Vitier, Cintio: *De peña pobre* (memoria y novela). Ed. Siglo XXI. México, 1979.

W

Weinberg, Steven: *Los tres primeros minutos del universo* (ensayo). Ed. Alianza Universidad. Madrid, 1978, 156 pp.
Wharton, Edith: *Relatos de fantasmas* (narrativa). Alianza Tres. Madrid, 1978, 306 pp.

Y

Ynfante, Jesús: *Las fugas de capitales y los bancos suizos* (ensayo). Ed. Dopesa. Barcelona, 1978, 264 páginas.
Yurkievich, Saúl: *Rimbomba* (poesía). Ed. Hiperión. Madrid, 1978, 140 pp.
Yuste, Alfonso: *Poemas*. Selección y prólogo de Miguel A. Toledano Rodríguez. Ed. Demófilo. Córdoba, 1978, 88 pp.

Z

Zárate Lejarraga, Mikel: *Higidura Berdez, Olerkiak* (poesía). Ed. Colección Premios Literarios «Ciudad de Irún». Irún, 1978, 108 pp.

REVISTAS

A

Akzente. Núm. 5. Octubre de 1978. Munich (República Federal Alemana).
Alisma. Literatura y artes. Año I, tomo 1, número 1. Septiembre de 1978.
Alisma. Núm. 2. Diciembre de 1978. Barcelona.
Annali (Publicada por el Istituto Universitario Orientale). Tomo XX, número 2. Nápoles, 1978.
Archivum Scholarum Piarum. Año II, número 4, Roma, 1978.
Asemal. Tentepié de poesía. Núm. 19. Tercer trimestre de 1978. Buenos Aires (Argentina).
Atenea (Revista de Ciencia, Arte y Literatura). Universidad de Concepción, Chile. Núm. 436, año 1977.
Augustinus (Revista trimestral publicada por los Padres Agustinos Recoletos). Tomo XXIV, núm. 93. Enero-marzo de 1979.

B

Bohemia. Núms. 42, 43, 44, 45, 46, 47 y 48 de 1978. La Habana (Cuba).
Boletín del Instituto de Estudios Asturianos. Núms. 93-94. Enero-agosto de 1978. Oviedo.
Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación. Núm. 23, mayo-junio de 1978; núm. 24, julio-agosto de 1978. Managua (Nicaragua).
Bulletin Analytique de Documentation Politique, Economique et Sociale Contemporaine. 1978, núms. 7-8. París.

C

Cahiers Roumains d'Etudes Litteraires. 2/1978. Bucarest (Rumania).
Camp de l'Arpa (Revista de Literatura). Núm. 58. Diciembre de 1978. Barcelona.
Camp de l'Arpa (Revista de Literatura). Núm. 59. Enero de 1979. Barcelona.

Casa de las Américas. Núm. 110. Septiembre-octubre de 1978. La Habana (Cuba).

Conjunto. Núm. 36. Abril-junio de 1978. La Habana (Cuba).

Conjunto (Teatro Latinoamericano. Casa de las Américas). Núm. 37. Julio-septiembre de 1978. La Habana (Cuba).

Consenso (Revista de Literatura). Volumen 2, núm. 4. Noviembre de 1978.

Cuadernos de Filología (Publicada por la Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lingüística). Núm. 7, 1977. Mendoza (Argentina).

Cuadernos de Filosofía (Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Núms. 24-25. Enero-diciembre de 1976.

D

Diálogos (Publicada por El Colegio de México). Núm. 82, julio-agosto de 1978; núm. 83, septiembre-octubre de 1978; núm. 84, noviembre-diciembre de 1978; núm. 85, enero-febrero de 1979. México.

E

ECA (Estudios Centroamericanos) (Publicada por la Universidad Centroamericana José Simeón Cañás). Núm. 353, marzo de 1978; núm. 354, abril de 1978; núm. 355, mayo de 1978.

Educación. Núm. 45. Julio de 1977.

El Caracol Marino. Núm. 73, volumen VII. Febrero - marzo de 1978. Xalapa, Veracruz (México).

El Correo de la UNESCO. Octubre de 1978. París (Francia).

El Correo de la UNESCO. Noviembre de 1978. París (Francia).

El Correo de la UNESCO. Diciembre de 1978. París (Francia).

El Correo de la UNESCO. Enero de 1979; febrero de 1979. París (Francia).

El Garabato. Enero de 1979. Sevilla.

El Orfebre. Núm. 1. Diciembre de 1978. Gijón.

El Ornitorrinco. Núm. 4. Octubre-noviembre de 1978. Buenos Aires (Argentina).

El Ornitorrinco. Núm. 5. Enero-febrero de 1979. Buenos Aires (Argentina).

Escandalar. Núm. 2. Abril-junio de 1978. Nueva York (EE. UU.).

Escandalar. Núm. 3. Julio-septiembre de 1978. Nueva York (EE. UU.).

Franciscanum (Revista de las Ciencias del Espíritu). Año XX, núm. 58. Enero-abril de 1978. Universidad de Buenaventura, Bogotá (Colombia).

G

Gaceta Sandinista (Grupo de Estocolmo, Suecia). Núm. 7. Septiembre de 1978. Estocolmo (Suecia).

H

Historical Abstracts. Volumen 23, número 4. Invierno de 1977. California (EE. UU.).

Hora de Poesía. Núm. 1. Barcelona.

I

Insula. Núm. 384. Noviembre de 1978. Madrid.

Insula. Núm. 385, diciembre de 1978; núm. 386, enero de 1979. Madrid.

J

Jugar con Fuego. Poesía y crítica V. Avilés (Asturias).

K

Kantil (Revista de Literatura). Número 11. Octubre de 1978. San Sebastián..

L

La Gaceta Ilustrada. Núm. 6. Octubre de 1978. Caracas (Venezuela).

La Palabra y el Hombre. Núm. 24. Octubre-diciembre de 1977. Veracruz (México).

Letras del Sur (Bimensual de Arte y Literatura). Núms. 3 y 4. Mayo y agosto de 1978. Granada.

M

Misión abierta. Núm. 4. Octubre de 1978. Volumen 71. Madrid.

Misión abierta (Misión abierta al servicio de la fe). Núm. 5. Diciembre de 1978. Madrid.

Moneda y Crédito (Revista de Economía). Núm. 146. Septiembre de 1978. Madrid.

Monsalvac (La música para todos). Núm. 55. Noviembre de 1978. Madrid.

Monsalvac (La música para todos). Núm. 56. Diciembre de 1978. Madrid.

Monsalvac (La música para todos). Núm. 57. Enero de 1979. Madrid.

Monsalvac (La música para todos). Núms. 58 y 59. Febrero y marzo de 1979. Madrid.

Montalbán (Publicada por la Universidad Católica Andrés Bello). Número 6. 1977. Caracas (Venezuela).

Música. Núm. 69. Marzo-abril de 1978. La Habana (Cuba).

O

Oclae. Núm. 7. 1978. La Habana (Cuba).

Oclae. Núm. 8. 1978. La Habana (Cuba).

Oclae. Núm. 9. 1978. La Habana (Cuba).

Organon. Numéro Spécial 1978. Centre d'etudes et de recherches theatrales et cinematographiques. Universite Lyon II. Francia.

P

Pensamiento (Revista de investigación e información filosófica). Núm. 136, vol. 34. Octubre-diciembre de 1978. Madrid.

Pensamiento (Revista trimestral de investigación e información filosófica, publicada por las Facultades de Filosofía de la Compañía de Jesús en España). Núm. 137, vol. 35. Enero-marzo de 1979. Madrid.

Portugal (Divulgaçao). Núm. 5. Septiembre - octubre de 1978. Lisboa (Portugal).

Proyección (Teología y mundo actual, publicada por la Facultad de Teología de la Universidad de Granada). Núm. 111. Octubre-diciembre de 1978.

Proyección (Teología y mundo actual). Núm. 112. Enero-marzo de 1979. Granada.

R

Razón y Fe (Revista Hispanoamericana de Cultura) (Publicada por la Compañía de Jesús). Núm. 970, tomo 198. Noviembre de 1978. Madrid.

Razón y Fe (Revista Hispanoamericana de Cultura) (Publicada por la Compañía de Jesús). Núm. 971, tomo 198. Diciembre de 1978. Madrid.

Razón y Fe (Revista Hispanoamericana de Cultura) (Publicada por la Compañía de Jesús). Núm. 972. Enero de 1979. Madrid.

Razón y Fe (Revista Hispanoamericana de Cultura) (Publicada por la Compañía de Jesús). Núm. 973. Febrero de 1979. Madrid.

Razón y Fe (Revista Hispanoamericana de Cultura) (Publicada por la Compañía de Jesús). Núm. 974, tomo 199. Marzo de 1979. Madrid.

Reloj de Agua. Núm. 1. Mayo de 1978. Mendoza (República Argentina).

Revista de Ciencias de la Educación (Organo del Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación). Núm. 94. Abril-junio de 1978. Madrid.

Revista de Ciencias de la Educación (Organo del Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación). Núm. 95. Julio-septiembre de 1978. Madrid.

Revista de Ciencias de la Educación (Organo del Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación). Núm. 96. Octubre-diciembre de 1978. Madrid.

Revista Hispaniaca Moderna. Núm. 3. 1976 - 1977. Columbia University, Nueva York.

Revista Javeriana (Publicación de la Provincia Colombiana de la Compañía de Jesús). Núm. 449. Octubre de 1978. Bogotá (Colombia).

Revista Portuguesa de Filosofia (Suplemento bibliográfico 61-62). Braga, 1978, tomo X. Braga (Portugal).

Revista Portuguesa de Filosofía. Tomo XXXIV, fascículo 4. Octubre-diciembre de 1978. Braga (Portugal).

Revista Signos (Publicada por el Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje). Núm. 2. 1977. Santiago (Chile).

S

Seminarios (Sobre los misterios de la Iglesia). Vol. 24. Octubre-diciembre de 1978. Salamanca.

Señales (Revista bibliográfica). Número 179. Segundo y tercer trimestres de 1978. Buenos Aires (Argentina).

Shalom (Organo de los estudiantes y egresados de cursos en Israel). Número 1. Jerusalén, 1978.

Sic. Núm. 406. Junio de 1978. Caracas (Venezuela).

Sic (Centro Gumilla). Núm. 409. Noviembre de 1978. Caracas (Venezuela).

Stromata (Publicada por la Facultad de Filosofía y Teología de la Universidad del Salvador). Núm. 1-2. Enero-junio de 1978. San Miguel del Tucumán.

Studium (Revista de Filosofía y Teología). Vol. XVIII, fasc. 3. 1978.

Symposium (Publicada por la Universidad de Siracusa). Vol. XXXII, número 3. EE. UU.

T

Telecomunicação (Revista trimestral de Teología). Núm. 41, 1978/3. Río Grande do Sul (Brasil).

U

Universidad. Núm. 88. Septiembre-diciembre de 1977. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe (República Argentina).

V

Versus (Revista de política, cultura e ideas). Núm. 27. Diciembre de 1978. São Paulo (Brasil).

Vortice. Vol. 2, núm. 1. Primavera de 1978. Stanford University (EE. UU.).

Vozes (Revista de Cultura). Núm. 7, año 72, 1978, vol. LXXII. Lisboa (Portugal).

Vozes (Revista de Cultura). Núm. 8. 1978. Río de Janeiro (Brasil).

Vuelta. Núm. 27. Febrero de 1979. México.

INDICES DEL SEGUNDO TRIMESTRE DE 1979

NUMERO 346 (ABRIL 1979)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: ANTONIO FERNANDEZ MOLINA.

NUMERO 347 (MAYO DE 1979)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ALFONSO ORTIZ.

NUMERO 348 (JUNIO 1979)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: CASTAÑON